This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

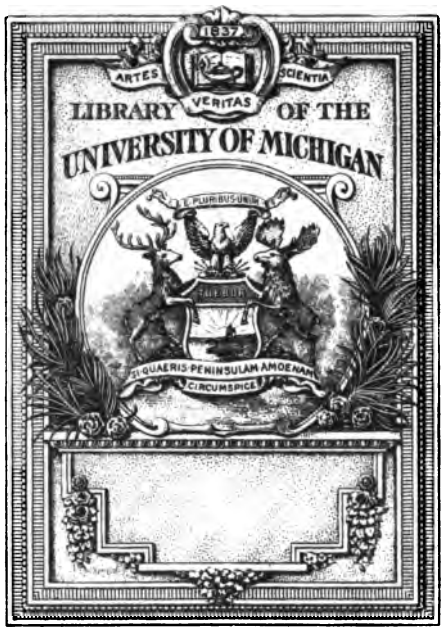
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,385,818


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

838
G6
S30
B

GOETHES SATYROS

EINE STUDIE ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

VON

DR. PHIL. GERTRUD BÄUMER

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG 1905

ALLE RECHTE EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.

30 Nov. 25.

Vorwort.

Der erste Teil dieser Arbeit bis zum Schluß des II. Kapitels ist als Dissertation der Berliner philosophischen Fakultät erschienen. Den beiden Herren Referenten, Geheimrat Professor Dr. Erich Schmidt und Professor Dr. Andreas Heusler, hat die ganze Arbeit vorgelegen. Ich bin ihnen für ihren Rat und für manchen Hinweis dankbar verpflichtet. Methodisch verdanke ich — wie der mit der philologischen Literatur vertraute Leser leicht erkennen wird — Herrn Professor Dr. Max Herrmann entscheidende Anregungen.

Berlin-Grunewald, im Februar 1905.

Gertrud Bäumer.

149773

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
I. Zur literarischen Vorgeschichte des Satyros	3
1. Der Satyr in der Literatur der Renaissance	3
2. Satyr und Satire	18
3. Der Satyr in der Anakreontik und der Idyllendichtung des 18. Jahrhunderts	23
4. Satyr und Urmensch	29
II. Die individuelle Vorgeschichte von Goethes Satyros	32
1. Goethes Beziehungen zur literarischen Überlieferung	32
2. Die psychologischen Voraussetzungen der Konzeption	38
3. Herder-Satyros	47
III. Die Entfaltung der Konzeption	54
1. Satyros	54
2. Satyros und der Einsiedler	63
3. Satyros und Psyche	70
4. Satyros und das Volk	73
IV. Formelemente	89
1. Hans-Sachsmäßiges und Schwankhaftes	89
2. Idyllisches und Opernhaftes	112
3. Die Geniesprache im Satyros	116

Einleitung.

Goethes Jugenddichtung „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" nimmt in der Goethephilologie einen verhältnismäßig bedeutenden Raum ein. Allein von Düntzer bis Tille und Matthias[1]) hat sich die Forschung ausschließlich mit dem Rätsel des Urbildes beschäftigt. Für das Verständnis der Dichtung selbst im Zusammenhang mit Goethes künstlerischer und menschlicher Entwicklung ist dabei manches gewonnen worden, aber eigentlich nur als ein Nebenprodukt, das der nächste Forscher, den seine Modellhypothese einen anderen Weg führte, meist unverwertet liegen ließ. So haben wir eine ganze Reihe von Arbeiten über den Satyros, von denen keine die Ergebnisse ihrer Vorgänger zusammenfassend fruchtbar gemacht hat, dazu eine Anzahl wichtiger Notizen und Einzelbeiträge zur Satyrosfrage, so daß eine neue Betrachtung des Satyros auf der Grundlage des gesammelten Untersuchungsmaterials schon eine lohnende Aufgabe wäre. Aber es bleibt noch etwas darüber hinaus zu tun. Denn wie nun eigentlich das Urbild in der Dichtung Gestalt gewann, wie die Seele des Dichters in der Beschaffenheit eines gegebenen Momentes die Motive heranzog, sie umbildete und entfaltete, — das sind Fragen, deren Lösung die Satyrosforschung noch nicht versucht hat. Ja, man hat vielfach die Möglichkeiten und Bedingungen dieses Prozesses innerer Umbildung und künstlerischer Gestaltung aus den Augen verloren, indem man, um eine Modellhypothese zu stützen, nach kleinen und kleinsten Zu-

1) Der bei Goedeke IV 2. Aufl. § 236 Nr. 55 und von Wilhelm Scherer: „Aus Goethes Frühzeit" S. 43 ff. und Goethe-Jahrbuch I S. 98 ff. genannten Literatur ist hinzuzufügen: Seuffert, Archiv für Lit.-Gesch. XIV, S. 378—388; Vierteljahrsschrift f. Lit.-Gesch. 6, S. 480. — Erich Schmidt: Lessing 2a. 1, 659. — Jakob Minor: Anz. f. D. Alt. XIII, S. 172 ff. — Arnold Schröer: Über Titus Andronikus. Marburg 1891, S. 100. — R. Rödel: J. J. W. Heinse. Leipzig 1892, S. 79 ff. — Martin in Wilhelm Wackernagel, Geschichte der deutschen Literatur. Basel 1894. II, S. 492. — Alexander Tille: Goethe's Satyros and Prometheus. Glasgow 1898. — Th. Matthias: Herder-Satyros. Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht 16, S. 110 ff. — Max Morris: Goethestudien 2. Aufl. Berlin 1902. Bd. II, S. 269.

sammenhängen allzu eifrig spürte. Jetzt scheint aber die — selbstverständlich unerläßliche — Aufgabe, mit dem Urbild den eigentlichen Ausgangspunkt für das Verständnis der Satyrosdichtung zu finden, zu einem gewissen Abschluß geführt zu sein. Die Möglichkeiten der Lösung scheinen in Betracht gezogen, die sich darbietenden Wege bis zu ihrem positiven oder negativen Ziel verfolgt. Es kann nun der Versuch gemacht werden, die Dichtung selbst in den Mittelpunkt der literarischen Untersuchung zu stellen.

Eine solche Untersuchung wird sich zunächst mit der Satyrosgestalt zu beschäftigen haben.

Durch zwei Jahrhunderte hat unsere Literatur den Satyr der Antike, den die Renaissance zu neuem Leben erweckt hatte, mit sich geführt, ehe sie ihn Goethe überlieferte. Verschiedene einander ablösende und nebeneinander hergehende Strömungen in Dichtung und bildender Kunst haben von der Satyrgestalt Besitz ergriffen, an ihr gebildet, und jede hat ihre Spuren hinterlassen. Welche Züge trug sie zur Zeit der Entstehung von Goethes Dichtung?

Und ferner — wie bereitet sich in Goethes künstlerischem und rein menschlichem Lebensgang die Konzeption des Satyros vor, unter welchen Eindrücken und inneren Erfahrungen vollzieht sie sich, mit welchen Gedanken und Gefühlen, Erlebnissen und Erinnerungen wird sie verknüpft, und wie entfaltet sich unter all diesen Einflüssen aus der Konzeption das Kunstwerk?

In diesen Fragen sind die Aufgaben der folgenden Untersuchung ausgesprochen.

I. Zur literarischen Vorgeschichte des Satyros.

1. Der Satyr in der Literatur der Renaissance.

Eine Monographie, deren Umfang die Untersuchung über Goethes Satyros zu einem Anhang herabdrücken müßte, würde notwendig sein, um den Satyr auf seinem Wege durch die Mythologie, Dichtung und Kunst der Völker und Zeiten zu verfolgen. Sie würde eine weltumfassende Dämonologie enthalten, denn vom Azazel des Leviticus und dem christlichen Teufel bis zu den germanischen Schraten, Elben und Nachtmaren und zum Oger des Feenmärchens reicht des Satyrs Verwandtschaft. Reisebeschreibungen und naturgeschichtliche Werke von Plinius und Plutarch bis zu den Gewährsmännern Rousseaus hätte eine solche Monographie heranzuziehen, und sie hätte schließlich die antike Dichtung und Kunst auf ihrem Wege durch das Geistesleben der modernen Völker zu begleiten.

Aus dem tausendfach verzweigten Wurzelgewebe dieser Überlieferung, dessen Fasern und Fäden sich in allerlei verborgenen Kreuzungen und Verflechtungen weithin erstrecken, alle die im engeren Sinn konstitutiven Elemente von Goethes Satyros als literarhistorischer Erscheinung richtig und reinlich herauszulösen, wird kaum gelingen. Wenn wir ihren Ausgangspunkt in der Renaissance sehen, so gilt das eben doch nur in dem Sinne, daß sich hier wie in einem See Quellen sammelten, die schon einen weiten Weg hinter sich hatten, um nun mit neuer Kraft in neuer Form und Färbung ihren Lauf fortzusetzen.

Zwei literarische Strömungen führten die Satyrgestalt aus dem Lande der Renaissance nach Deutschland; die Trägerin der einen ist die gelehrte, neulateinische Dichtung, die andere, minder aristokratische hat ihren Ausgangspunkt im italienischen Schäferspiel.

Mit den Pieriden und Nymphen, mit Venus und Cupido übernahm die gelehrte Dichtung der Humanisten auch den Satyr der an-

tiken Lyrik und Hirtendichtung, den Satyr des Theokrit, des Virgil und Horaz. Aber gegen die anderen „numina rustica“ tritt gerade er bei den deutschen Neulateinern auffallend zurück. Selten einmal bevölkert eine der Städteelogien Wälder und Wiesen mit den Satyris protervis oder den ziegenfüßigen Faunen.[1])

In der Naturlyrik walten Ceres und Bacchus, die Grazien und Charitinnen, Aurora und die Zephyre; viel seltener aber wird der Satyr genannt. Und auch die Idyllendichtung der deutschen Humanisten hat nicht viel mit ihm anzufangen gewußt. Ein Grund dafür liegt augenscheinlich in der Art, wie die Neulateiner die antike Mythologie zu verwenden pflegten. Sie ist ihnen ein fertiges dekoratives Material, das man, so wie es ist, als Mittel dichterischer Wirkung hier und da geschmackvoll anzubringen hat. Der Satyr aber ist nicht eine so abgeschliffene, aller individuellen Züge entkleidete Personifikation; er läßt sich nicht als Symbol an Stelle irgendeines fest geprägten Begriffs ohne weiteres einstellen. Er hat zu viel konkrete Eigenart und selbständiges Leben bewahrt, um sich, so wie etwa seine Gefährtin, die Nymphe, beliebig als Staffagefigur verwenden zu lassen. In der Idylle besonders, die vielfach, wie bei ihrem ersten Vertreter in Deutschland, Eobanus Hessus, über das Vorbild Virgils hinaus nur noch als leblose, allegorische Einkleidung für allerlei nichts weniger als idyllische wirkliche Verhältnisse diente, bot sich für die Entfaltung des Satyrs wenig Spielraum. Ja, es macht sich gerade ihm gegenüber das Element geltend, das überhaupt in den deutschen Humanisten einer unbefangenen, reinen Auffassung der Antike entgegenstand: ihr starkes, kirchlich-religiöses Interesse. Das tritt besonders charakteristisch bei Eobanus Hessus hervor. Der erste Nachahmer der antiken Hirtendichtung in Deutschland, der sich der außerordentlichen Leistung einer Übersetzung des Theokrit in lateinische Hexameter rühmte, der Kommentator von Virgils Bucolica und Georgica, überwand der antiken Götterwelt und besonders den Faunen und Satyrn gegenüber doch nicht einen christlich dogmatischen Abscheu:

> Quid tamen audaces faciunt in Phyllide Fauni?
> Quae tam blanda movent lascivae incendia Nymphae?
> Absint nequitiae nostris ab ovilibus omnes —[2])

so läßt er den tugendhaften Camillus dem leichtfertigen Melisaeus in der ersten Idylle entgegenhalten. Und in der vierten, die in eine Verherrlichung Gottes und der Jungfrau Maria ausläuft, heißt es:

---

1) Buschius: Lipsica p. 98. — Engentius: Friburgica p. 173.
2) Helii Eobani Hessi Bucolicorum Idyllia XII. 1528.

Quis veteres Faunos, Satyros quis trusit ad umbras?
Quis Phoebum et Bacchum? quis numina cuncta Deorum?
Unus, qui solus Deus est, et cuncta gubernat — — —

Wo trotz dieser seine Rolle einschränkenden Bedingungen der Satyr oder der Faun in der neulateinischen Dichtung auftritt, außer bei Eobanus Hessus z. B. bei Celtis[1]), Lotichius[2]), Georgius Sabinus[3]), begleiten ihn nur die allergeläufigsten Beiwörter aus Horaz und Virgil: levis, capripes, protervus, lascivus etc., und meist erscheint er in der geläufigen Zusammenstellung der ländlichen Gottheiten: Hamadryadum chorus, divi Sylvani, Satyri leves, bicornes Fauni od. dergl. ohne besondere Individualisierung.[4])

Nebenher geht die Überlieferung des Satyrs durch die Äsopische Fabel von Stainhoewel bis Hans Sachs und Burchard Waldis. Hier trägt er ein ganz anderes Gesicht als in der bukolischen Dichtung, und die deutschen Bearbeiter oder Nacherzähler scheinen sich ihn nach der Art gutherziger Heinzelmännchen oder Kobolde vorzustellen. Bei Stainhoewel wie bei Eyering findet sich eine Art Erklärung des Wortes „satirus“: „Das ersahe ein satirus, das ist ein waldner und sind kleine munke menlin.“

Wie etwan ein waldgott gewesen,
so wohnen im lybier land,
und münke menlein wern genant,
haben geißfüß und sind zerspalten
den zwerglein gleichen an gestalte.

Einen viel stärkeren Zug zur individuellen Gestaltung zeigt der Satyr naturgemäß als dramatische Figur. Dazu macht ihn die Ende des 15. Jahrhunderts zum erstenmal in Italien auftretende dramatisierte Ekloge, die sich in immer reichlicherer Vermischung mit romanischen Elementen bis zu so unantiken Dichtungen wie Tassos Aminta und Guarinis Pastor fido entwickelte.

Die antiken Vorbilder für ihren Satyr sucht die italienische Favola pastorale weniger bei den alten Bukolikern, als in der sinnlich derberen Welt des Bacchuskreises. Der „Egle“ des Giraldi Cinthio,

1) Deliciae poetarum germ. II p. 254.

2) Ecloga II. Del. poet. germ. III p. 1445.

3) Del. poet. V p. 997 lib. III Elegia XIII; p. 1008 lib. IV Elegia IV. „Cornua, semicaper qualia Faunus habet“; auch 1128:

Dic mihi Nympha canis habitans in vallibus Echo,
Semicaper Faunus cur ita clamat? Echo, amat.

4) Del. poet. II p. 447 (Nic. Cisnerus: Idyllion de Maii et veris laudibus); II p. 1083 (Dedekind: De Morum Simplicitate); IV p. 429 (Melissus: Elegia); IV p. 1247 (Opsopaeus: De Arte Bibendi); V p. 1288 (Schellenbergius: Nuptialia).

von der Gottscheds Kritische Dichtkunst in Anlehnung an Crescimbeni berichtet,[1]) liegt das Vorbild des alten griechischen Satyrspiels unmittelbar zugrunde. Und wie hier, so treten schon 1487 im „Cefalo" des Niccolo da Correggio neben dem einen lüsternen Satyr, der in die Handlung eingreift, Satyrchöre auf, die mit ihren Tänzen und Gesängen die Zwischenakte ausfüllen;[2]) ja auch, wo der Satyrchor mit der Handlung des Stückes in gar keiner Beziehung steht, erscheint er im Zwischenakt — wie in der Gelosia des Grazzini[3]) — in deutlicher Anlehnung an seine antike Rolle in der dramatischen Dichtung. Der „Cefalo" zeigt auch, wie beliebt die Satyrgestalt war, indem er aus dem ungenannten Ohrenbläser, der bei Ovid die Eifersucht der Procris wachruft, eigenmächtig einen Faun macht.

Wo der Satyr in dem Schäferdrama erscheint, von dem Spiel des Cavassico[4]) bis zu Tassos Aminta, ist es fast immer seine Aufgabe, die Nymphe zu überfallen, meist um damit ihrem Schäfer Gelegenheit zu geben, sie zu retten. In seinem Wesen ist etwas von dem üppigen, ausschweifenden Geist der italienischen Spätrenaissance und von ihrer Freude am Grotesken und Maßlosen. Er ist der ungefüge, derb-lüsterne „Waldgott", der es erst mit täppischen, dummdreisten Liebesanträgen und grotesken Huldigungen versucht, dann Gewalt anwendet und schließlich mit Schimpf und Schande von seinem Unterfangen abstehen muß — auch wohl, wie sonst der tölpische Bauer, von der Herrin an die Dienerin verwiesen wird.[5]) Mit diesem hat er, worauf Creizenach und andere schon hingewiesen haben, überhaupt viel Verwandtes. Beide sind Typen des ungefügen Rüpels, der auf die Spottlust jener Kreise mit ihrer exquisiten gesellschaftlichen Kultur besonders lebhaft wirkte.

In Tassos Aminta erscheint der Waldgott mit Blumen, Äpfeln und Honig vor seiner angebeteten Silvia. In komischer Wehmut klagt er, daß sie diese Gaben zurückweise, und voll gekränkter Eitelkeit rühmt er sich seiner männlichen Schönheit:

---

1) Versuch einer kritischen Dichtkunst. IV. Auflage, S. 775: „Nach diesem habe ein Ferrareser, Cinthio genannt, nach dem Muster der Alten 1545. eine sogenannte Satire, mit allerhand Faunen und Satiren vermischet, aufführen lassen, die den Namen Aegle geführet."

2) Wilhelm Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Bd. II. S. 199.

3) A. a. O. S. 300. 4) A. a. O. S. 198.

5) Im Cefalo. Dasselbe Motiv, auf den Bauern bezogen, findet sich in Gabriel Rollenhagens Amantes amentes und in dem von ihm abhängigen Komödiantendrama „Von Sidonia vnd Theagene". Englische Comedien vnd Tragedien. 1620. Nr. 5.

Non son io
Da disprezzar, se ben me stesso vidi
Ne 'l liquido de 'l mar, quando l' altr'ieri,
Taceano i venti ed ei giacea senz' onda.
Questa mia faccia di color sanguigno,
Queste mie spalle larghe, e questa braccia
Torose e nerborute, e questo petto
Setoso, e queste mie vellute cosce
Son di virilità, di robustezza
Indizio. [1])

Und dann beschließt er:

Sforzerò, rapirò quel che costei
Mi niega, ingrata, in merto de l' amore:
Chè, per quanto un caprar testè mi ha detto,
Ch' osservato ha suo stile, ella ha per uso
D' andar sovente a rinfrescarsi a un fonte,
E mostrato m' ha il loco. Ivi disegno
Tra i cespugli appiattarmi e tra gli arbusti,
Ed aspettar sin che vi venga; e, come
Veggia l' occasïon, correrle a dosso. [2])

Noch stärker hervorgehoben, ja ins Ekelhafte gesteigert ist die Häßlichkeit des Satiro im Pastor Fido[3]), während seine Urwüchsigkeit sich in den gespreizten Reflexionen des Guarini ganz verliert und er in einem raffinierten Intriguenspiel kaum noch als Naturgeist wirkt. Für die Vorstellung von seinem Äußeren ist Szene VI im 2. Akte bezeichnend:

„O uillano indiscreto, ed importuno:
Mez' huomo, e mezo capra, e tutto bestia;
Carogna fracidissima, e difetto
Di natura nefando: se tu credi

---

1) Opere Minori in Versi di Torquato Tasso. Edizione Critica a cura di Angelo Solerti. Vol. III Bologna 1895. Aminta, Favola Boscareccia, Atto II. Sc. I v. 35. In der deutschen Übersetzung von Michael Schneider (Des berümbten Italiänischen Poeten Torqvati Taßi Amintas oder Wald-Gedichte. 1642) heißt diese Stelle: „Ich bin ja nicht zu verachten? So ich mich anders newlich in der See recht besahe | den Tag | als die Winde friedlich | vnd das Meer ohne Wellen war. Dieses mein Gesichte voll von blutiger Farbe | diese meine breite Schuldern | diese fleischichte vnd nervenstarcke Arme | dieser mein Magen voll Borsten | vnd diese meine bedeckte Knien seynd Anzeigung der Dapfferkeit vnd Stärcke" — — —

2) Bei Michael Schneider heißt die Stelle: „Ich wil mit Gewalt erhalten vnd erpressen | was diese vndanckbare an Lohnes statt für meine Liebe mir versagt. Dann so viel ich von einem Ziegenhirten | der jhre Art in acht genommen | vnlängst verstanden habe | so ist sie gewohnet offt an einen Brunn erfrischung halber zu gehen | welchen Ort er mir dann auch gezeiget. Da wil ich mich vnter das Gebüsche vnd kleinesten Stauden vertapezereyen | vnd jhre Ankunfft erwarten: auch wenn ich darzu Gelegenheit ersehe | über sie lauffen."

3) Il Pastor Fido. Tragicomedia Pastorale di Battista Gvarini. Venetia 1600.

Che Corisca non t'ami, il uero credi.
Che vuoi tu ch'ami in te? quel tuo bel ceffo?
Quella succida barba? quell'orecchie
Caprigne? e quella putrida, e bauosa
Isdentata cauerna? [1])

Die beiden beliebtesten und international einflußreichsten Schäferdramen der Renaissance zeigen die typischen Züge des Satyrs in besonderer Anschaulichkeit: seine brutale Häßlichkeit, die mit seiner tierisch rohen, sinnlichen Gier in dem Motiv „la belle et la bête" gegen die Zartheit der Nymphe kontrastiert wird. Die Wirkung des Gegensatzes verstärkt er durch eitle Anpreisung seiner körperlichen Vorzüge in einer pathetischen Liebeswerbung. So finden wir ihn noch — als „le dieu Pan" — im Théatre Italien des Gherardi. Er erscheint im „Mercure Galant" (Tome I, S. 1 ff.) und vertraut dem Arlequin an, daß er in Rosalbe verliebt sei. Darauf sagt Arlequin: „Vous amoureux de Rosalbe? Ecoutez, je suis sincere. Rosalba è bella; & vous, vous estes admirablement effroyable. Rosalba ha una bella physionomie; & vous, vous avez une physionomie patibulaire. Rosalba è ben fatta; & vous, vous estes fait comme un magot.

Pan répond, qu'il est beau et qu'il est le Dieu Pan."

Er ist gar nicht mehr sehr verschieden von dem „Ogre" im Feenspiel [2]) mit seiner Liebeswerbung „Bon jour, ma Mignonne. Il faut que je t'épouse, ou que je te devore. Choisis."

Die italienische Favola pastorale also macht den Satyr zum Ungetüm, zur Karikatur. Mittelalterliche Teufelsvorstellungen haben ihre phantastischen Reflexe ohne Zweifel auch auf das Bild des Satyrs der antiken Überlieferung geworfen und seine Züge zu denen des modernen „Waldteufels" verzerrt. Bei dieser Vergröberung verliert der Satyr den dämonischen Zug, durch den die Antike ihn mit den verborgenen Mächten der Natur geheimnisvoll verband und die Sinn-

1) In der Übersetzung durch Eilgerum Mannlich (Ein sehr schön, lustige vnd nützliche Tragico Comoedia .... von Baptista Guarino. Mülhausen 1619) erscheinen diese Derbheiten in grober Knittelversmanier noch gesteigert:

„O vnverstendigr Bawrenflegl |
Du grober Knodost vnd Holtzschlegl |
Halb Mensch | halb bock | ein thier ganz wild
Du stinckend Aaß | abschewlichs Bild" usw.

2) Théatre Italien T. VI. Les Fées. p. 551. Dem Satyrmotiv verwandt ist auch die folgende Rede des Ogre: „Tu me trouves horrible! Hé de grace trouve moy beau! Ah! si tu te connoissois en grimaces; tiens, (il fait des grimaces) mes yeux, mon nez, ma bouche, ce ton de voix moëlleux. Admire ma force, admire mon agilité. (Il danse)."

lichkeit seines Wesens adelte. Das verschwiegene Bangen der Mittagsschwüle, in der der große Pan waltet, die seherische Weisheit des Silen, der von Urschöpfungstagen Kunde gibt, wenn es gelingt, ihn zum Reden zu bringen — von diesen geistigen Elementen der antiken Satyrgestalt ist in dem Waldgott der Renaissanceekloge keine Spur zu finden. Ebensowenig zeigt der rohe, plumpe Satiro des Tasso, Guarini und ihrer Vorgänger und Zeitgenossen irgendeine Wesensverwandtschaft mit den psychologischen Elementen der Satire.

* * *

Die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts übernimmt den Satyr mit den Motiven der italienischen Schäferdichtung. Die Theoretiker Harsdörffer, Birken und ihre Nachfolger führen die „Hirten- und Feldspiele" unmittelbar auf das klassische Satyrdrama zurück und gewähren damit dem Satyr ein Bürgerrecht in der Schäferpoesie. Aber ihr Streben, die heidnische Mythologie aus der deutschen Dichtung auszuscheiden, verkürzte seine Rolle sehr. Die im Schäferdrama der italienischen Spätrenaissance ausgeprägten Züge der Satyrgestalt, das Rohe und übertrieben Ungeschlachte, hielt der Geschmack des 17. Jahrhunderts fest, ja, dem Schwülstigen und Burlesken in noch derberem Sinne zugeneigt, hat es die Karikatur eher noch weiter geführt. In den Namen, die der Satyr von der Kunstdichtung der Zeit bekommt, erkennen wir die Italiener deutlich wieder, in der „Halbgeiß" die „mezzo capra" des Guarini, in dem „bäurischen Waldgötz" die Rolle, die der Satyr als komische Figur der Favola pastorale spielte.

Schon im italienischen Schäferspiel bemächtigt sich, wie wir gesehen haben, die romantische Phantasie des klassischen Satyrs und bildet seine Züge in ihrem Sinne weiter. In Deutschland tritt die Tradition der Satyrgestalt unter den Einfluß der christlich moralisierenden Tendenzen, die bei den Dichterorden des 17. Jahrhunderts viel stärker zur Geltung kamen als bei den Neulateinern. Aus dem Waldgott wird der Waldgötz. Das dogmatische Werturteil, das sich in dieser Bezeichnung ausspricht, knüpft an alte Vorstellungen der christlich-volkstümlichen Dämonologie an, die sich um die biblischen Seïrîm und Schedîm, die „Feldteufel", gesponnen hatten. Die „Haarigen", wie schon Arias Montanus Seïrîm gedeutet hatte, die nach uraltem Aberglauben Wüsten und Einöden bevölkerten, hatte Luther geradezu als Satyre bezeichnet. „Sive quod in illa terra habitarunt Seirim, hoc est Fauni et Satyri pilosi, quos nos vocamus

'die wilden rauhen Männer'. Utrum vero in ista regione habitarint tales Fauni et Satyri an non, mihi non constat. Alias in bibliis pro daemonibus accipiuntur, qui apparent in specie Faunorum" — heißt es in Luthers Kommentar zur Genesis. Der grobe orthodoxe Teufelsglaube des 16. und 17. Jahrhunderts hebt allerlei mythische Vorstellungen von der wilden Jagd, die ja schon Saxo Grammaticus zu einem Heer von Faunen und Satyren latinisiert hatte,[1]) von neuem ins Bewußtsein. Teufelsgespenster in satyrischer Gestalt hatte sogar der würdige Camerarius[2]) herumspringen sehen. Agricola bezeichnet in seiner Erklärung des im Mansfeldischen üblichen Sprichwortes: „Du bist der treue Eckard, du warnest jederman" das wütende Heer als „Bacchanaliorum furiosum exercitum". Der gelehrte Rappoltus verbreitet sich in seinem Kommentar über Horaz im Anschluß an carm. lib. III. XVIII nicht nur weitläufig über die Dämonen des wilden Heeres, sondern er warnt auch, anknüpfend an die Feldgötzen der Bibel: „Latet autem sub hoc ipso Schemate Diabolus, quippe non alia magis forma gaudens, quam hircina."[3]) Vollends in den Hexenbüchern des Praetorius, in der „Blockes-Berges-Verrichtung" oder im „Anthropodemus plutonicus"[4]) wirbelt antikes und germanisches Fabel-

1) Saxo Grammaticus ed. Holder II, S. 42:

Accedunt Fauni Satyris, Panumque caterva
Manibus admixta militat, ore fero
Sylvanis coëunt Aquili, Larvaeque nocentes
Cum Lamiis, callem participare fludent.
Saltu librantur Furiae, glomerantur iisdem
Larvae, quas Simis Fantua juncta premit.

Im 3. Buch S. 70 f. wird der Schrat Miming von Saxo „Sylvarum Satyrus" genannt. Interessant ist eine gleiche Interpretation germanischer mythischer Gestalten durch die Faune bei Olaus Magnus: Historia de gentibus Septentrionalibus, Rom 1555 p. 112 in dem Kapitel: De Elvarum, id est spectrorum nocturna chorea. Er zitiert zuerst die Verse des Saxo, stellt sie dann zusammen mit ein paar geläufigen Versen aus Horaz, Ovid, Virgil und sagt nachher: „Idcirco pro constanti habitum, hos Faunos esse, ac Satyros, similes illis spectris, quae in multis locis Septentrionalis regionis, praesertim nocturno tempore, suum saltatorium orbem cum omnium Musarum concentu versare solent." ... S. 113 „Hunc nocturnum monstrorum ludum vocant incolae Choream Elvarum." Es folgt dann ein Kapitel, De pugna contra Faunos, in dem mit Benutzung des Saxo von dem wütenden Heer die Rede ist. Die Abbildungen zu diesen Kapiteln zeigen groteske Satyrgestalten.

2) Nach Arnkiel: Cimbrische Altertümer. Hamburg 1703. II. Teil. 2. Buch. 4. Kapitel. (Es handelt von dem goldenen Horn von Tondern.)

3) D. Frid. Rappolti Commentarius in Qu. Horatii Flacci Satyras et Epistolas omnes etc. Lipsiae p. 1287 ff.

4) Z. B. Blockes-Berges-Ver. (1668) S. 366. — Anthr. (1668) S. 665 ff.

wesen mit biblischen Vorstellungen von Teufelslist und Götzendienst wild durcheinander, und auch hier wird die Satyrgestalt als Lieblingskostüm des Satanas bezeichnet.

Dieser ganzen Welt des Aberglaubens und der frommen Phantasie, deren Macht sich bis auf die führenden Geister des 16. und 17. Jahrhunderts erstreckte, ist die Auffassung des Satyrs durch die Dichter des 17. Jahrhunderts selbstverständlich mit unterworfen. Von dem antiken Element der Gestalt geht unter diesem Einfluß noch mehr verloren, als bei dem romantisch gefärbten Satiro des italienischen Schäferspiels. Die christlich-moralisierende Allegorie bemächtigt sich seiner in Harsdörffers „geistlichem Waldgedicht". Da tritt der Nymphe Seelewig der höllische Waldgeist Trügewalt entgegen, um sie zu verderben. Die Abbildungen der „Gesprächspiele" zeichnen ihn als einen langohrigen, bockfüßigen Satyr — die riesenhafte Syrinx, mit der sie ihn ausstatten, ist nur noch ein gedankenlos übernommenes Attribut, das bei dem „höllischen Geist" fast wie ein Kostümfehler wirkt. Auf eine allegorische Verwendung des Satyrs in christlich-dogmatischem Sinn deutet auch eine Bemerkung in Treuers „Deutschem Dädalus" (1675) unter dem Stichwort „Faunus": „Wann die Satyri mit gespitzten Ohren und in den Händen Feuer haltende | gemahlet werden | bedeuten sie | Klüglingende Außleger der heiligen Schrifft." Auch Birken trägt dies moralische Element in die Satyrvorstellung, wenn er als Gegenstand des Schäferspiels „höllische Satyre und deren Betrug" für zulässig erklärt. Christlicher Rationalismus sieht in den abscheulichen, häßlichen Waldgeistern „samt den närrischen Weibern, Bacchides genannt", und in ihren „ungeberdigen Verfahrungen" nur ein anstößiges, teuflisches Gesindel.[1])

Trotzdem entbehrte man den Satyr dort nicht gern, wo die klassische Götterwelt zunächst eine nicht gerade vornehme, aber um so pomphaftere Heimat fand: in den an die italienischen Trionfi anknüpfenden Aufzügen und in den opernhaften mythologischen Schauspielen, die sich an Fürstenhöfen und in reichen Städten zu fabelhaften Prunkstücken der Bühnenausstattung entfalteten. Den Zwecken dieser Schaustellungen entspricht der Satyr, ganz als Ungeheuer aufgefaßt und möglichst schauderhaft dargestellt, ausgezeichnet. In der geistlosesten Vergröberung und Verflachung tauchen hier die Motive der italienischen Favola pastorale wieder auf.

An das Muster der Egle schließt sich ein „Liebesspiel der Nym-

1) Gesprächspiele. Vierter Teil. Nürnberg 1644. S. 28.

phen und Satyren“ von David Schirmer, das 1653 am Dresdener Hof aufgeführt wurde und später in den „Rauten-Gepüschen“ [1]) erschien. Die Liebeswerbung mit der prahlerischen Selbstbeschreibung ist hier aufgelöst in einen scherzhaften Stichendialog zwischen Nymphen und Satyren. Der Satyr fragt:

Hat mir die Schönheit denn nicht auch noch was verliehen |
Daß ich dein würdig sey?

Die Nymphe antwortet spottend:

Es darff das Wild vor Laub und Gras nicht sorgen |
Wenn wir abmeyen bald dein rauches Angesicht.

und dann folgen Rede und Gegenrede:

Sat. Sind wir denn nicht wolgestalt?
Nym. Jung genug | nur etwas alt.
Sat. Vnsre Haare seyn so weich.
Nym. Wie die Dörner umb den Teich.
Sat. Vnsre Stirnen seyn so rein.
Nym. Wie ein rauher Felsen-Stein.
Sat. Die Augen geben volles Licht.
Nym. Wie Sonn und Mond | wenn ihnen Glantz gebricht.
Sat. Vnsre Wangen blühen wol |
Nym. So schön | als wie der braune Kohl. usw.

Auch Dianens derbe Scheltrede und die kräftigen Worte der „Amouretten“, die in einem anderen Disput die Weiber gegen die schmähenden Satyre verteidigen, kennzeichnen den Satyr als abschreckendes Ungetüm:

Bockgefüste Hörnerträger | lang-geschwäntzte Wälder-Räuber |
Rauchbewachsne Ziegen-Väter | Geil-unkeusche Zotentreiber!
— — — — — — — — — — — — —
Dörnerbärte | Nymphenschänder | — —
Neid-Ausspeyer | Tugendfeinde |
Götterschmäher — —

Wir erkennen in schwülstiger und geschmackloser Häufung alle einzelnen Züge des Satiro aus dem italienischen Schäferspiel wieder. Das Motiv von dem Nymphenüberfall verwertet David Schirmer im Singespiel vom triumphierenden Amor.[2]) Beziehungsreich heißt es da von der Nymphe Ruta, sie sei im Walde von einem Satyr überfallen und in eine „Raute“ verwandelt worden:

Da kömmt ein Satyrus | mit ihr sich zu beweiben.
Die schöne Ruta floh. Doch dieses geile Thier
Erhaschte sie alsbald | und sprang davon mit ihr.

---

1) David Schirmers — — Poetische Rauten-Gepüsche in Sieben Büchern herausgegeben. Dreßden 1663. S. 241 ff.

2) Rauten-Gepüsche S. 173. Das Spiel wurde 1670 in Dresden aufgeführt.

Satyrchöre und Satyrballetts erscheinen im Zwischenakt ganz wie in Italien, als „Aufwärter" beim Göttermahl im „Ballet von dem Paris und der Helena",[1]) im Gefolge des Bacchus zu einem Huldigungschor im „Ballet der Tugend",[2]) mit Schalmeiinstrumentierung im Ballett „Der Parnaß", das in Dresden 1662 aufgeführt wurde,[3]) und in ähnlicher Verwendung. Bis ins 18. Jahrhundert hinein blieben solche „Entrees" von Bacchus und den Satyren bei Hoffestlichkeiten beliebt.[4]) Dieselbe Rolle sehen wir den Satyr beispielsweise im Hamburger Theater spielen. Auch in den berüchtigten Maschinenopern dieser prunkhaftesten deutschen Bühne ist als Ballettmotiv das Liebesspiel von Nymphen und Satyren beliebt. Wir finden es z. B. in dem Zwischenspiel von Diana und Endymion, das zu dem „Sing-Spiel" von der „Verstöhrung Jerusalems" gehört. In der Oper „Die Schöne und Getreue Ariadne" tritt Bacchus selbstverständlich mit einem Gefolge von Faunen und Satyren auf, wie Diana in der ebenfalls zu Hamburg aufgeführten Pastorale Héroique von Acis und Galatee.[5]) In den für dieselbe Bühne bestimmten musikalischen Schauspielen von Feind[6]) ist kaum eines ohne Satyrchöre und -tänze. Ganz sinnlos muß z. B. im Masaniello furioso der Fruchtkrämer Bassian einem Satyr begegnen, augenscheinlich nur, um die beliebte Figur auftreten lassen zu können.[7]) In der „krankenden Liebe" werden Bildsäulen von Satyren und Korybanten lebendig, um „eine Entree zu formieren".[8]) Der Satyr vermehrt eben die Zahl der Merkwürdigkeiten, mit denen die „Maschinenoper" auf die plumpe Neugierde ihres Publikums spekulierte; je ungeheuerlicher er aussah, desto besser entsprach er seinem Zweck.

---

1) A. a. O. S. 54 ff. Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden I (1861) S. 117 ff. Gottsched nennt (im Nöthigen Vorrath .. T. I S. 203) diese Oper als die erste Dresdener Oper nach Daphne, und diejenige, die zu allen nachmaligen deutschen Opern die Anregung gegeben habe.

2) A. a. O. S. 427. 3) Fürstenau a. a. O. I S. 215.

4) Des Herrn von Besser Schriften hrsg. von Jos. Ulr. König. Leipzig 1732. S. 613.

5) Sämtlich in der auf der Kgl. Bibl. zu Berlin befindlichen Sammlung von Hamburger Opern (Y p. 5221).

6) Barth. Feindes | Lt. Deutsche Gedichte | Bestehend in Musikalischen Schau-Spielen | Lob-Glückwünschungs-Verliebten und Moralischen Gedichten | usw. Stade 1708.

7) S. 262. (Wie er fortgeht, begegnet ihm ein Satyr):

Zurück | Du Mißgebuhrt | zurück!
In welchem Land' ist dieses Thier gebohren?
Ein Kopf mit langen Midas-Ohren? usw.

8) S. 402. Vgl. auch S. 241 f. u. 358.

Eine sehr interessante Kombination der Satyr- mit den Hans Wurst-Motiven bietet die „Opera“ vom „Wettstreit der Treue“ (1694). Der Satyr Liro spielt mit einer stotternden alten Magd als seiner Partnerin in dem sonst rührsamen Schäferspiel, das dem „Was ihr wollt“-Kreise angehört, die Rolle der komischen Person. Er wird mit der Magd zusammen, als er sich gegen die Nymphen zu viel herausnimmt, durchgeprügelt und hinkt mit ihr davon. Eine Verkleidung soll ihm wieder Zugang bei den Nymphen verschaffen:

> Ich wil mich kleiden aus als eine Schäferin,
> Weil ich noch schön genug darzu von Ansehn bin.
> Doch kan ich auch wol klein gnug quinckeliren?
> Ich wils probiren.

Spottweise wird er von den Nymphen mit ins Blindekuhspiel aufgenommen.[1]) Dabei fällt er hin und wird an seinem Gebrüll erkannt. Die Schäfer reißen ihm sein Kleid ab: „Da steht Hans Wurst in Lebens-Grösse“, und mit der höflichen Aufforderung: „Beliebt dem Herren zu spatzieren“ wird er zur Züchtigung abgeführt. Dann treffen wir ihn wieder in einer „Wüsteney oder Einöde bey anbrechendem Abend“ mit einer Schar von Satyren, denen er die Liebe abschwört, um beim Humpen Trost zu suchen. Die Nerea, die sich in die Einsamkeit verirrt hat, macht ihn diesem Beschluß wieder untreu. Er will sie in seine Höhle entführen, ihr Schäfer erscheint natürlich im rechten Augenblick, befreit sie von dem „unmenschlichen Wunderthier“ und bindet ihn an einen Baum fest. In dieser Situation belauscht er ein Liebespaar, das er dann verrät. Als zum Schluß alle Konflikte sich lösen und alle Paare sich finden, koppelt man ihn mit der alten stotternden Hexe zusammen.

Im Schuldrama des 17. Jahrhunderts mischen sich die Satyrmotive der Legende und Heiligengeschichte mit denen der Schäferspiele und der mythologischen Aufzüge, denen dann aber mit Vorliebe allegorische Nebenbedeutungen gegeben werden.

Helden der Weltentsagung treffen bei ihrem gottgefälligen Auszug in die Einöde mit den Waldgöttern zusammen. Sie sind entweder als Bundesgenossen des Bösen gedacht und versuchen den von Engeln beschützten Helden zu verwirren und zu erschrecken — z. B. in dem 1644 vom Gymnasium der Societas Jesu zu Hall auf-

1) Eigentümlicherweise kommt in dem Liede, das dazu gesungen wird, in kleinen Variationen mehrfach der Refrain vor: „Kommt ihr nicht willig, so brauch ich Gewalt“.

geführten Stück „Ephrem Syrus Adolescens“[1]), von dem ein lateinisch-deutsches Argumentum aufbewahrt ist[2]) — oder aber sie zeigen sich hilfreich, sei es, daß sie, wie in der Äsopischen Fabel, als von Natur gutmütig und freundlich gedacht sind, sei es, daß eine höhere Macht sie dazu zwingt, heiligen Männern willfährig zu sein. Dem heiligen Gallicanus eines zu Straubing 1656 dargestellten Dramas überlassen die „wilden Männer“ — die in all diesen Dramen lateinisch „Satyri“ genannt werden — ihre Wohnung in einer Höhle, als der Engel ihn in die Einöde führt. In einer Tragoedia von Conradin, die das Gymnasium der Societas Jesu zu München 1644 aufführte, beschließen die Waldgötter, die „edlen schwäbischen Löwen“, die in ihre Wälder gekommen seien, zu beschirmen. Hier schon treten sie in einer Art Zwischenspiel auf, einem „Chorus Symbolicus“, wie er, in dieser oder ähnlicher Form, gern am Schluß der Akte angebracht wird. Diese Rolle spielen die Satyri z. B. auch in der „Scena Musica“ eines aus Ingolstadt stammenden Stückes (1645): „Nihil est operatum, quod non reveletur“, wo sie dem Lande zur Ankunft der zwölf israelitischen Hirtengeschlechter Glück wünschen, oder in der „Conversio Aurelii Augustini“ aus Amberg 1651, — die „Fauni oder Waldgötter“ jubilieren und triumphieren über die Bekehrung von zwei Hofleuten, die der Welt Urlaub gegeben haben, „auff jhr Weiß vnd Manier“. Ganz im Stil der mythologischen Huldigungsaufzüge gestaltet sich der Beschluß eines Dramas Nabuchodonosor, das Kurfürst Maximilian und seiner Gemahlin zu Ehren 1635 zu München in Szene ging: Die wilden Männer wiederholen einen Ausspruch, der dem Helden des Stückes zu Ehren getan wird:

Die Hoffnung einer Newen Welt
Ist alle auf den Fürsten gstellt.

Sie „ziehen denselben mit besserem grund“ auf den Kurfürsten und seine Gemahlin, „denen zu vnderthänigsten gefallen dises Ehrnwerck angestellt | vnd nochmalen mit einer Satyrischen Music vnd Tantz dediciert vnd verehrt wird.“ In dem Milieu der Hamburger oder der Dresdener Prunkoper finden wir auch den Satyr in einem gleichfalls

1) Für freundliche Hilfe bei der Durchsicht von Drucken und Handschriften von Jesuitendramen bin ich Herrn Dr. Petzet vom Handschriftenkabinett der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München zu Dank verpflichtet.

2) Ähnlichen Charakter tragen die Satyri in einem 1624 zu Konstanz dargestellten Drama „Elzearius Comes“ (vgl. Actus II, Scena IV) oder in einer 1629 an demselben Ort aufgeführten „Comicotragoedia“ von dem jüngeren Tobias, in der sich „Asmodaeus und die Fauni“ über die Macht des Engels beklagen.

zu Ehren Maximilians 1640 in Salzburg inszenierten Festspiel: „Zwen Berg gehen zusamb | Darauff die Waldgötter vnd Göttinnen ihre Sack- vnd Schwegelpfeiffen lustig rühren."

Diesen Stichproben aus dem ungeheuren Material des Schuldramas im 17. Jahrhundert sei noch eine „Meditatio" aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts hinzugefügt (1728) zum Beweis, daß sich der Satyr auf der Jesuitenbühne bis in diese Zeit hinein hielt. Einem Münchener Drama, das wieder den Nabuchodonosorstoff behandelt, wird als „Praeludium"[1]) die „Fabula Actaeonis" vorangeschickt, die allegorisch das Schicksal der von Sünden verblendeten Seele darstellt. Gleich der Eingang zeigt Actaeon, begrüßt von einem Chorus Satyrorum, der ihn verspottet.

Alles in allem zeigen diese Beispiele, denen aus dem großen Stoff noch zahlreiche andere hinzugefügt werden könnten, ohne daß sich dadurch das Gesamtbild änderte, daß auch im Schuldrama der Satyr in den für das 17. Jahrhundert typischen Formen auftritt: eine Figur, die sich um ihres dekorativen Effektes und ihrer Verwendbarkeit für Balletts und Aufzüge willen überall einer gewissen Beliebtheit erfreut.

* * *

Noch auf einem letzten Wege, der sich freilich von den bisher verfolgten nicht durchaus und überall deutlich abhebt, haben wir den mythologischen Motiven und Figuren der italienischen Renaissancedichtung zu folgen; dieser Weg führt zu der Komödiantenbühne.

In einer Bearbeitung von Tassos „Aminta" für die Wanderbühne[2]) ist freilich der Satyr als selbständig auftretende Person verschwunden — neben „Schrämgen", der neu eingeführten komischen Person, ist für ihn nicht recht Raum. Das für den Zusammenhang der Handlung unerläßliche Attentat des „leichtfertigen, abscheulichen Satyrus" auf die Silvia wird nur durch den Bericht des Floretto (Thirsis) wiedergegeben. Dagegen verschafft die Comedia im Gegensatz zum Original ihren Zuschauern die Augenweide eines Satyrballetts durch eine ziemlich gewaltsame Wendung. Cupido nämlich soll sich auf Verlangen des Aminta legitimieren dadurch, daß er den „gehörnten

1) Das Praeludium ist gedruckt, das Stück handschriftlich hinzugefügt.

2) Liebeskampff Oder Ander Theil der Engelischen Comoedien vnd Tragoedien ... Gedruckt im Jahr MDCXXX. Comedia von den Aminta vnd Silvia. Auch in der Sammlung: Schau-Bühne Englischer und Frantzösischer Comödianten. Franckfrt. MDCLXX. Dritter Teil S. 329.

Wald-Göttern" gebietet, sich zu „präsentieren". Er ruft gehorsam: „ihr Satyri kommet herfür | wartet auff euren Gott mit tantzen und mit springen." Bedenklich wendet Aminta ein: „Allein sonder Gefahr". Und als Cupido ihn beruhigt hat: „Gib dich zufrieden | dan ich bin bey Dir" folgt der „Tantz der Satyri".

Dasselbe Intermezzo findet sich in der Comoedia von der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis" (Actus I, Scena 2), wo es wohl ursprünglich zu Hause sein mag, da die Angst vor den Satyren der Jucunda hier jedenfalls besser steht als dem Aminta dort.

In zwei anderen Schauspielen der Wanderbühne ist das Motiv des nymphenraubenden Waldgottes verwendet: Im „Tugend- und Liebesstreit"[1]) entführt ein Satyr die Petrona — auch hier tritt Diana auf, um ihn zu strafen —, und ebenso erscheint in der „Tragi-Komoedia"[2]) ein „Satyrus mit einer Rohrpfeiffen", „ein vnkeuscher Waldgott", um die schöne Rosalina vor den Augen des Einsiedlers, bei dem sie Aufnahme gefunden hat, zu entführen.

Das Charakteristische ist, daß weder hier noch in dem „Aminta" und in der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis" die Satyrszenen in organischem Zusammenhang mit der Handlung stehen. Diese wird vielmehr durch das Auftreten der Satyre so willkürlich unterbrochen, wie sonst durch Hanswurst und Pickelhäring.

Die Komödien, die in den wenigen erhaltenen Drucken zu unserer Kenntnis gelangt sind, stellen natürlich nur eine von der Willkür der Überlieferung herausgegriffene Fassung und Kombination der Motive dar, die noch in mannigfaltigen Formen und Zusammenstellungen vorgekommen sein werden. Gerade auf diesem Gebiet ist uns viel mehr vorenthalten als mitgeteilt, und die lockere Verknüpfung der Satyrmotive mit der Handlung zeigt uns ihre Beweglichkeit. Sicherlich haben z. B. auch die italienischen Truppen Darstellungen des Aminta und des Pastor fido[3]) in Deutschland verbreitet, vermutlich außer den uns bekannten noch andere Satyrszenen. An die Egle und an Schirmers Liebesspiel erinnert z. B. ein „Ballet einer Helden-Pantomime des berühmten Herrn Pitrot", das zur Ostermesse 1764 in Frankfurt viele Male hintereinander gegeben wurde: „Der Zank der Waldgötter und der Schäfer um die Hamadriaden"[4]). Auch bei

1) Creizenach: Die Schauspiele der englischen Komödianten S. 53 ff.

2) A. a. O. S. 191 ff.

3) Hampe: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Nürnberg 1900, S. 195.

4) E. Mentzel: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt 1882, S. 504 ff.

Stranitzky finden wir ein wunderliches Satyrmotiv. Hanswurst wird im „Tempel Diana", weil er über den Weisen spottet, von drei Satyren an einen Baum gebunden und gepeinigt.

Wie weit im 18. Jahrhundert noch die Spiele im Stil des „Liebeskampff" mit ihren pastoralen Bestandteilen lebendig waren, ist nicht nachzuweisen, da wir gerade von den tiefer stehenden Wandertruppen und Budenkomödianten, die sie am längsten bewahrten, höchstens einmal die Titel ihrer Repertoirstücke erfahren, und aus denen läßt sich über den Inhalt nicht viel ableiten.

Jedenfalls erscheint es bei der großen Beharrlichkeit, die wir an anderen Motiven der Wanderbühne beobachten, nicht ausgeschlossen, daß eine lebendige Tradition noch zu Goethes Zeit die Verwandtschaft des Satyros mit dem Komödiantendrama festhielt,[1]) daß der Waldgott, „das Monstrum schnöd", auch damals noch in der Sphäre von Esther und Hamann, von Hanswurst und Dr. Faust zu Hause war. Ob wir auf dieser Annahme eine Brücke bauen können von dem anakreontischen Satyr, dem Faun Wielands und Geßners, zu dem „vergötterten Waldteufel" eines Knittelversdramas, kann erst später untersucht werden.

---

2. Satyr und Satire.

Aus der Kunstdichtung verschwand der Satyr zu Anfang des 18. Jahrhunderts fast ganz. Aus dem „unschuldvollen, ruhigen und verliebten Schäferspiel" verbannte ihn Gottsched. Sein „leichtfertiges Hüpfen und Springen" und gar seine „lüderlichen Worte" paßten ebensowenig zu dem Gottschedischen Ideal eines Hirtenspiels wie seine ganze unglaubhafte Person überhaupt. Die naturalistische Schäferdichtung der Gottschedianer verwertet den Satyr nur ganz selten einmal in der Lyrik als Staffage der üblichen Frühlingslandschaft.[2])

---

1) Dafür spricht auch, daß von dem Sammelband „Schaubühne Engl. u. Frantz. Comödianten" noch 1727 eine neue Ausgabe erschien.

2) Z. B. in den „Belustigungen" auf das Jahr 1743:

Mit dem aufgeklärten Maye
Tanzen in der schönsten Reihe
Nymphen mit entblößter Brust.
Da sie ihren Reigen führen,
Mischen lüsterne Satiren
Hüpfend sich in ihre Lust.

Johann Adolf Schlegel, der die Idylle von den Kohlgärten nach Arkadien zurückführte, wies ihr doch auch zugleich ein Gebiet an, in dem der Satyr nicht recht zur Entfaltung kommen konnte. Er war für die sanften Empfindungen und glückseligen Zustände, in denen Schlegel das Wesen der Idylle sah, zu roh, und seine groben Späße trafen durchaus nicht den Ton „leichten und dabei unschädlichen Witzes", den einzigen, der nach Schlegel für das Hirtengedicht erlaubt war.[1])

Aber das Hirtengedicht war nicht die einzige poetische Gattung, zu der der Satyr in Beziehung gebracht werden konnte. — Wir kommen zu dem Verhältnis von Satyr und Satire.

Die philologische Wissenschaft hatte diese Frage längst in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen. Gegen den älteren Scaliger hatte in seiner gelehrten Abhandlung zu einer Persiusausgabe Casaubonus[2]) die Unabhängigkeit der römischen Satire von dem δρᾶμα σατυρικὸν erwiesen and damit den Satyr aus jedem Zusammenhang mit dem Begriff „Satire", „satirisch" gerückt. Während ihm Heinsius[3]) entgegengetreten war, hatte eine lange Reihe anderer Gelehrter, unter ihnen als die am häufigsten genannten z. B. Dacier[4]) und Spanheim[5]), sich in den wesentlichsten Punkten auf seine Seite gestellt. Eine neue den ganzen Stand der Forschung umfassende Abhandlung gibt 1693 Dryden als Vorrede zu seiner Übersetzung des Juvenal „Discourse of the Original and Progress of Satire".[6]) Er bringt im Anschluß an Dacier die Entstehung der römischen Satire mit den Saturnalien in Beziehung und meint, daß auf ihre spätere Entwicklung die durch Livius Andronicus in Rom bekannt gewordene griechische Komödie bestimmend eingewirkt habe. Bei den deutschen Theo-

1) Von dem eigentlichen Gegenstande der Schäferpoesie. Abhandlungen über verschiedene Materien aus den schönen Künsten. Als II. Band zur Übersetzung des Batteux erschienen. 3. Aufl. Leipzig 1770. S. 343 ff.

2) De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satura. 1605.

3) Danielis Heinsii De Satyra Horatiana Libri Duo. In quibus inter alia, de affinitate ejus cum Graecorum Satyris, materia, forma, instituto Poëtae, et aliorum, cum diversis iisque praecipuis aetatis hujus viris, prolixe disputatur etc. (1629). (Als II. Band seiner Ausgabe des Horaz.)

4) In der Vorrede zu Bd. V seiner Ausgabe des Horaz. Amsterdam 1735.

5) Ezéchiel Spanheim, Des Césars de l'empereur Julien, trad. du grec. Heidelberg 1660. Préface des Œuvres de Julien. Leipsick 1696.

6) The Critical and Miscellaneous Prose Works of John Dryden, now first collected . . . by Edmond Malone. III. London MDCCC S. 71—226. Die Abhandlung erschien deutsch in der bei Nicolai herausgegebenen berlinischen Sammlung vermischter Schriften. Bd. V. St. 2. S. 290—396.

retikern, die für uns in Betracht kommen, finden wir die Meinungen der genannten Gelehrten der Reihe nach wieder. Während die Pegnitzschäfer mit einer arg dilettantischen Konjektur den Namen der Satire auf den Satyr zurückführten, schließt sich Opitz in der Poeterey[1]), freilich ohne das Historische zu berühren, mit seiner Definition der Satire dem Casaubonus an. Auch Gottsched[2]) folgt in seiner Abhandlung von „Satiren oder Strafgedichten" dem Casaubonus in der Annahme einer autochthonen Entstehung der römischen Satire und einer Definition, die den pädagogisch-moralischen Charakter der Satire sehr stark betont. Die Poetik seiner Jünger folgt ihm darin nur zu getreulich.[3]) — Auf Dryden verweist dann später Sulzer, ohne daß er freilich in der sehr summarischen historischen Übersicht seines Artikels „Satire"[4]) ausdrücklich Drydens Standpunkt einnähme oder sich überhaupt eine sehr klare Theorie über die Frage gebildet hätte. Auch Flögel (Geschichte der komischen Literatur II. Band. 1785. S. 21) enthält sich eines scharf umgrenzenden, abschließenden Urteils und überläßt es „fähigeren Köpfen", das Verhältnis „der griechischen und römischen Satire" zu beurteilen.

Trotzdem nun aber die Wissenschaft weder eine etymologische, noch sonst eine historische Verwandtschaft zwischen Satyr und Satire gelten ließ, knüpfte das Mißverständnis sowohl an den Gleichklang der Namen als auch an bestimmte, unleugbar vorhandene, wesensverwandte Züge immer wieder von neuem an. Freilich tritt im Satyr der Schäferdichtung der Spaßmacher und Witzbold neben dem rohen Frauenräuber kaum hervor — der Satyr wirkt hier eigentlich nur durch unfreiwillige Komik. Und die mit seiner Person traditionell verknüpften derben Neckereien scheinen vollends auch dem ganz fern zu stehen, was die Zeit unter dem Wesen der Satire verstand — eine moralische Betrachtung, die sich von der persönlich zugespitzten Pasquinade fern zu halten hatte und ausschließlich gegen allgemeine „Laster" voll sittlicher Entrüstung zu Felde zog. Und doch, was an Ironie und Spott selbst in dieser Satire steckte — und es war sicherlich subjektiv mehr, als wir in der schwerfälligen Form wiederzuerkennen und nachzuempfinden imstande sind —, erwuchs eben

1) Martini Opitii Buch von der deutschen Poeterey. V. Kapitel.

2) Versuch einer critischen Dichtkunst. IV. Aufl. Leipzig 1751. S. 548 ff.

3) Vgl. Belustigungen des Verstandes und Witzes auf das Jahr 1742 (2. Aufl. 1744) S. 47 ff. S. 100 ff.; auf das Jahr 1744 S. 60 ff.

4) Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt. II. Teil. Leipzig 1774. S. 995.

daraus, daß man sich von all den kleinen Werten und Wichtigkeiten der Menschen freimachte und ihr Treiben voraussetzungslos betrachtete. So gewann man die Position, in der das Lächerliche solches Treibens sichtbar wurde. Nun, der Satyr ist gleichsam eine Verkörperung dieser Position. In seiner Person selbst, in seinem genußfrohen Aufgehen in den primitivsten Trieben und seiner unbefangenen Nichtachtung all der konventionellen Verkleidung animaler Instinkte liegt schon eine kecke Ironie auf die Umständlichkeit und Geschraubtheit menschlichen Gebahrens. Christian Weise hatte in dem Pickelhäring ein ähnliches Element empfunden und ihm als Vertreter der „allgemeinen satyrischen Inklination" eine gewisse Bedeutung beigelegt.[1]) So erhält der Satyr, indem man seine ursprüngliche Kardinaleigenschaft ein wenig beiseite schiebt, eine neue Rolle; auch er wird Vertreter der „allgemeinen satyrischen Inklination" — Symbol der Satire schlechthin. Auch schon da, wo man eine streng moralpädagogische Tendenz der Satire noch durchaus aufrechthielt.

Am deutlichsten zeigt sich das in der Ausstattung satirischer Schriften mit Darstellungen von Faunen und Satyren als Vignetten. Eine Ausgabe von des Herrn von Canitz sämtlichen Gedichten (Bern 1770) zeigt als Symbole des Inhalts auf dem Titelbilde einen Putto und einen Satyrisken mit einer Syrinx. Ein zweites Blatt, auf dem ein muskulöser, bocksbeiniger Pan ein paar erschreckte Amoretten verjagt, leitet die „Satyren" ein, ungewürzte Lehrgedichte vom Landleben, von der Freiheit, vom Tod eines ungerechten Geizhalses und dergleichen. Und nicht nur der Urheber des Buchschmucks in dieser Ausgabe bringt Satire und Satyr zusammen, sondern auch Bodmer nennt Canitz „einen artigen Satir, der philosophisch dachte und höflich lebete,"[2]) und Uz spricht von dem „wohlgezogenen Satyr", der dem Hofmanne „in Blumbergs weichem Klee lachte".[3])

Rabeners[4]) und Liscows[5]) Satiren, die deutsche Übersetzung des Swift[6]), Heinses Übersetzung des Petronius[7]) tragen den Faun oder

1) „Also trifft es sich unterweilen, daß eine solche Person mitten in der Kurtzweil die klügsten Sachen vorbringet." Vgl. Palms Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Breslau 1877.

2) Flögel a. a. O. III S. 438. 3) Poetische Werke Bd. II S. 304 f.

4) Sammlung satyrischer Schriften. Leipzig 1751.

5) Sammlung satyrischer und ernsthafter Schriften. Frankfurt und Leipzig 1739.

6) Swift's Schriften deutsch 1761.

7) Begebenheiten des Enkolp. Rom 1773.

Satyr als Symbol auf Titel- und Schlußblättern. Lichtenberg hatte sich zu seinen Satiren gegen die Originalgenies eine Titelvignette erdacht, die einen lachenden Satyr mit einem Opernglas als Sinnbild der Ironie darstellen sollte.[1]) Der Entwurf dieser Vignetten schließt sich vollends noch häufig an solche antiken Vorbilder, die gerade mit der „satirischen" Seite des Satyrs gar nichts zu tun haben. So finden wir z. B. in der Sammlung von Liscows Satiren eine regelrechte Herme des Pan, bei Rabener einen vor einem Altar die Doppelflöte blasenden bocksbeinigen Satyr, in Swifts Schriften (Bd. VIII) den in zeitgenössischen Kupferwerken (Maffei, Montfaucon) mehrfach abgebildeten sitzenden Faun mit der Ziege, die er liebkost.

Wie wir schon bei Canitz sahen, bleibt die gedankenlose Verwendung des Symbols nicht bei der bildlichen Darstellung stehen. Nach Rabeners Tod erscheint ein „Trauergesang der deutschen Faunen",[2]) Gotter nennt in der „Epistel über die Starkgeisterey" Voltaire als „Vater der Pucelle" einen Satyr,[3]) in den Versen der Halberstädter Büchse ist von „Klotzens Satyr" die Rede.[4])

Ganz besonders plump ist der Mißbrauch des Satyrs in Riedels albernen „Launen an meinen Satyr".[5]) Da wird der Faun als „der Thoren Erb- und Busemsfeind" angesprochen, es ist von seinem „guten Humour zum aristophanischen Hader", von seiner Lucianischen Ironie die Rede; „brittischen Sneer" und „gallische Lust" hat ihm der Dichter zu verdanken.

Ist die Verbindung des Satyrs mit der moralpädagogischen Satire wunderlich und gezwungen, so wird sie begreiflicher in dem Maße, als die „satirische Inklination" ihre Richtung änderte. Und das geschah durch die Anakreontiker. Ihre Feinde sind die „Dunsen" und Philister, die mürrischen, engbrüstigen Moralprediger und die mißgünstigen Misanthropen. In der Rebenlaube, im heiteren Genuß von Freundschaft und Liebe, Wein und Küssen lachte man über die schwerfälligen, feierlichen Toren, die sich und anderen das Leben finster und arm machen. Man zog keck den Schleier weg, den eine anspruchsvolle Konvention trüglich über die wahren Triebe der Men-

1) Vorbericht zum 1. Band von Lichtenbergs sämtlichen Werken.

2) Vgl. Frankf. gel. Anz. 1773 S. 84.

3) Gedichte von Friedr. Wilh. Gotter. 1. Bd. Gotha 1787. S. 371.

4) Wenn in einem anderen Gedicht der Büchse Heinse ein Faun genannt wird, so ist das Bild hier in ursprünglicher Bedeutung verstanden und bezieht sich auf die Obszönitäten des Petron (vgl. auch Wieland an Gleim 22. Dez. 1773, Wieland an Jacobi 28. Mai 1774).

5) Erfurt 1772.

schen gesponnen, und zeigte spottend, wie bei allem Ehrbarkeitsnimbus heitere Sinnlichkeit und Freude am Genuß ihr Recht behauptet. Man suchte bei den Unfehlbaren den Punkt, wo auch sie sterblich waren, um ihren Sittenkodex um so leichteren Sinnes verleugnen zu können. In einer Satire solcher Art ergab sich die Beziehung zu dem weinseligen Bacchusgefährten von selbst.

> Ins Licht mit dir, Pedant! — Seht, wie der Schalk sich krümmt,
> So bald mein Satyr ihm die tück'sche Larve nimmt —

heißt es bei Michaelis (Poet. Werk. 1. T. 1791). Und so knüpft die Anakreontik ein neues und noch viel engeres Band zwischen Satyr und Satire.

---

3. Der Satyr in der Anakreontik und der Idyllendichtung des 18. Jahrhunderts.

Zugleich gewann die Anakreontik den Satyr aber für die Dichtung überhaupt wieder in einer neuen und reineren Gestalt, indem sie auf die Antike zurückging. Der Satyr der klassischen Bukoliker, des Theokrit und des Virgil, wird durch sie wieder lebendig. Und sie erfaßte doch wenigstens einen Abglanz der Stimmung, die das antike Hirtengedicht über sein Arkadien ausgoß, einen Hauch jenes sommerlich schwülen Lebensodems, der im Duft des weichen Grases und im Schatten der Ulmen webt, der zur lebendigen Seele wird im Liede des großen Pan, und in erdwüchsige üppige Kraft sich umsetzt in den jauchzenden, bacchusbegeisterten Satyren. Diese Stimmung aber, die Landschaft, in deren Gesamtcharakter der Satyr gewissermaßen neu aufgenommen wird, und aus deren Wesen er eine neue Bedeutung erhält, das ist es auch eigentlich, was die antike Idylle dem Satyr der deutschen Dichtung noch zu geben hatte. Positive persönliche Züge bietet sie in bezug auf den Satyr wenige. Anspielungen auf die lüsterne Natur der Satyre und der dünnbeinigen Pane finden sich in der IV.[1]) und in der XXVII. Idylle des Theokrit. Bei Moschus wird der hüpfende Satyr in dem kleinen Gedicht *Ἥρατο Πὰν Ἀχῶς τᾶς γειτονος* — — genannt, und erwähnt wird der Satyr in der Totenklage um Bion. Nicht viel mehr Züge

1) *εὖ γ', ὤνθρωπε φιλοῖφα. τό τοι γένος ἢ Σατυρίσκοις ἐγγύθεν ἢ Πάνεσσι κακοκνάμοισιν ἐρίσδεις.*

zur Satyrgestalt bot Virgil. Doch hat die Anakreontik das Motiv des Silen der VI. Ekloge, der, von zwei jungen Satyren gebunden, sich durch das Weltschöpfungslied lösen muß, mehrfach aufgegriffen und variiert. Eine Anregung zur Umbildung traditionell gewordener Satyrvorstellungen ging vielleicht auch von Virgil insofern aus, als der jugendliche Satyr bei ihm stark hervortritt, z. B. in dem Gedicht „Die Mücke" und in der V. Ekloge. In diesem Punkt mag die literarische Überlieferung — auch Ovid spricht von jugendlichen Satyren[1]) — der neuen Auffassung des Satyrs durch Winckelmann, von der später die Rede sein wird, zu Hilfe gekommen sein. Wesentlicher aber ist, wie schon gesagt, der Einfluß Virgils auf die Vorstellungen der arkadischen Landschaft im 18. Jahrhundert. Hier erklang Waldgesang unter der schattigen Wölbung der Buchen oder der haseldurchwachsenen Ulmen, wo das weiche Gras ein Lager bietet und alles ringsum in frischer Zeugungskraft prangt. Weit verbreitet liegen unter dem Kastanienbaum die Früchte, die Amaryllis liebt, und der gastfreie Hirte bietet sie dem irrenden Wanderer mit frühen Baumfrüchten und gepreßter Milch. — Auch der geißfüßige, spitzohrige Satyr[2]), der den Chortänzen des Bacchus lauscht, der im kühlen Hain mit den Nymphen tanzt[3]) oder sie verfolgt[4]), konnte aus Ovid und Horaz für die Dichtung des 18. Jahrhunderts neu belebt werden.

Den antiken Satyr also beginnt die Anakreontik in die Dichtung neu einzuführen, indem sie zugleich ein neues Element in sein Wesen trägt dadurch, daß sie eine Beziehung zur Satire herstellt. Sehen wir uns diesen neuen Satyr an.

In der ersten anonymen Auflage von Hagedorns Fabeln und Erzählungen (Hamburg 1738) erscheint der Satyr nur als Vignette, als Rahmenfigur des Titelbildes sowohl wie als Schlußstück eines Gedichts „Liebe und Gegenliebe" (S. 152); zwei Liebende versichern sich darin ihrer Treue, und jeder eilt dann in die Arme eines anderen. Hagedorn selbst scheint die Satyrgestalt noch nicht sehr vertraut gewesen zu sein. In seinen „Oden und Liedern"[5]) tritt sie nur einmal auf, in dem großen Gedicht „Der Wein":

---

1) Met. XIV, 637 ff.

Quid non et Satyri, saltatibus apta iuventus
Fecere, et pinu praecincti cornua Panes etc.

2) Carm. lib. II. XIX Bacchum in remotis . . . 3) Lib. I. I.

4) Ovid Met. I. 612.

5) Hamburg 1754. S. 180 ff.

Der krummgehörnte Gott erscheint,
Zentauren ziehen seinen Wagen;
Ein Satyr, der sich froh beweint,
Wird ihm von Panen nachgetragen.

Dazu wird noch eine gelehrte Fußnote gemacht, daß Panen und Faunen „für einerley" gehalten werden, und daß man auch Satyre und Silene für dieselben Personen hält. In einer der diesem Bande angeschlossenen Abhandlungen wird in einem Zitat des Athenäus Pan als berühmter Tänzer und Liebhaber der munteren Nymphen angerufen — wie bei Horaz: Faune, nympharum fugientum amator —, und die Schlußvignette zeigt den Pan, der an einen Baum gelehnt die Flöte bläst.

Bei den anderen Anakreontikern erscheinen Satyre und Faune ebenfalls als dieselben Personen, nur wird da, wo eine Beziehung zur Satire zum Ausdruck gebracht werden soll, der Name Satyr vorgezogen. Götz z. B. läßt im Bacchusgefolge und als Nymphengespielen in der Frühlingslandschaft die Faune auftreten,[1]) während der Satyr als böswilliger Spielverderber und Feind seiner Muse erscheint[2]). Auch bei Götz finden wir jenen aus einem echteren Verständnis der Antike hervorgegangenen Zug schöner Jugendlichkeit in der Gestalt des Faun; er spricht von „Grazien- und Götterknaben".

Auch Uz — in dessen Dichtung sich der Einfluß des Virgil und Horaz in Motiven landschaftlicher und persönlicher Art am unmittelbarsten spiegelt — läßt dem Satyr seine Doppelnatur. Wenn es in dem Gedicht „Die Zufriedenheit"[3]) heißt, daß Bacchus den Satyr losläßt und die Musen ruft, so ist der Satyr hier sicher als Symbol der satirischen Dichtkunst aufgefaßt. Aber in anderem Sinn heißt es in dem Gedicht „An das Glück"[4]):

Faunen, tanzt vor mir in frohen Sprüngen!
Von Lyäens Liebe will ich singen.

Faune werden als Begleiter des Silen[5]) in einer Nachdichtung der VI. Ekloge des Virgil genannt; sie weilen am tiefversteckten Waldbach unter Buchenschatten.[6]) Daß auch Uz sich den Faun jugendlich vorstellte, legt schon die Übernahme der VI. Ekloge nahe; es wird in gewissem Sinne bestätigt durch die von Oeser ausgeführten Vignetten, von denen später noch in anderem Zusammenhang die Rede sein wird.

1) Vermischte Gedichte, hrsg. von Ramler. Mannheim 1785. I S. 56, II S. 97.
2) I S. 41. 3) Poetische Werke. Leipzig 1768. I 35.
4) A. a. O. S. 58. 5) A. a. O. S. 89. 6) A. a. O. S. 98.

Zu voller Entfaltung kommt der Satyr anakreontischer Konzeption erst bei Wieland. Dabei tritt einerseits das moderne satirische Element noch etwas stärker in den Vordergrund; andererseits sind aber auch die Züge wollüstiger Sinnlichkeit kräftiger als bei den anakreontischen Dilettanten des Sinnengenusses, denen doch der Schulmeisterzopf unwandelbar hinten hing.

Der Satyr als Träger heißblütiger Liebeslust wird in warmen Farben gemalt. Eine „ungezähmte Schar", folgen die Faunen taumelnd dem Bacchuszuge und helfen dem gefallenen Silen jauchzend wieder auf seinen Esel. Mit rasender Gebärde hebt der Satyr im dionysischen Tanz die nackte Mänas in die Höhe,[1]) „mit offenem Arm und glühendem Gesicht" stürzt er auf die im Mondlicht im Hain verirrte Nymphe.[2]) Er überrascht die Oreade im Bade[3]) und lauert nächtlicherweile der Dryas im dichten Gesträuch auf.[4]) Schwächer und schwächer sträubt sich die Nymphe in seinen Armen, bis sie, überwunden, ihn freiwillig küßt.[5]) Und bleibt seine List erfolglos und seine Liebesglut ungestillt, so tröstet er sich mit seinem Schlauch.[6]) Anderen Liebenden spielt er gern den Schabernack, sie zu belauschen[7]) und ihr Geheimnis zu verraten[8]), wie denn überhaupt der Verdacht böser Streiche immer zuerst auf ihn fällt.[9])

Also die wilde Sinnlichkeit des Faun wird von Wieland wieder kräftiger gestaltet; freilich wird aber auch ihre elementare Wirkung aufgelöst, und sie bekommt etwas bewußt Lüsternes dadurch, daß Wieland dieser animalen Lebensglut die ihm eigentümliche, nichts weniger als elementare Witzigkeit in einer starken Dosis beimischt. Ja, er befestigt das Verhältnis zwischen Satyr und Satire noch dadurch, daß er ihre Verwandtschaft zur Grundlage einer allegorischen Erzählung macht. Ich meine die im sechsten Buch der Grazien erzählte Entstehung der Satire. Die munterste der Grazien, Thalia, hat ein Abenteuer mit einem jungen, schöner Faun, den die Nymphen von Gnid erzogen haben. Ein kleines Mittelding von Faun und Grazie kommt zur Welt:

---

1) Diana und Endymion. Wielands Werke, hrsg. v. Gruber 7, S. 41.
2) Die Grazien. 1. Buch. Werke. Bd. 12, S. 84.
3) Musarion. Werke 12, S. 10.
4) Diana und Endymion. W. 7, S. 31.
5) S. 40 f.
6) Werke 7, S. 32, S. 77.
7) Diana und Endymion. Werke 7. S. 25 f.
8) A. a. O. S. 37.
9) Die Grazien. 2. Buch. Werke 12. S. 95.

Efeugleiches krauses Haar umkränzte
Seine breite Stirn', im schwarzen Auge glänzte
Süßer Trotz; die Mutter that der Mund,
Um und um von Reitz umflossen,
Hörnerchen, die aus den Locken sprossen,
Und der kühne Blick den Vater kund.

„Wollen Sie wissen, Danae," fährt Wieland fort, „was aus diesem kleinen Impromtu der artigsten unter den Grazien geworden ist? Er wurde der Genius der Sokratischen Ironie, der Horazischen Satire, des Lucianischen Spottes." Es folgt dann eine lange Aufzählung der Dichter, deren Muse das Faunenkind gewesen ist; sie zwingt das mißverstandene Symbol der ganzen satirischen Literatur auf.[1])

Durch das Hervortreten dieses neuen Zuges von bewußter Ironie geht ein anderes Element der alten bukolischen Faunengestalt ganz verloren: die naive Gutmütigkeit, die in der Äsopischen Tradition das einzige Charakteristikum des Waldgottes ist und in allen Phasen seiner literarischen Existenz doch eine gewisse Rolle spielt. Im Aminta und Pastor Fido fehlt dieser Zug wenigstens nicht ganz; in einer von Creizenach erwähnten Favola unbekannter Autorschaft „Mirzia" ist der Satyr ein freundlicher, hilfreicher Waldgeist.

Mit diesem Zug harmloser Gutmütigkeit wurzelt der Satyr am festesten im Wesen der idyllischen Dichtung. Kommt nun in der Anakreontik diese Seite weniger zur Entfaltung, so trat sie um so bestimmender in den Vordergrund, als die Idyllendichtung des 18. Jahrhunderts noch eine Nachblüte erlebte, die zugleich ihre echteste war: in Geßners Hirtengedichten.[2]) In seinem „ziegenfüßigen Waldgott" versuchte Geßner nicht ohne Glück, den gutmütigen Humor des täppischen Natursohnes zu erfassen. Am besten gelingt ihm dies in der Idylle „von der übel belohnten Liebe," die dem Kyklops des Theokrit nachgebildet ist, und sich in der Virtuosität der Karikatur ihres Vorbildes nicht unwert zeigt. Da steckt der Satyr, von der listigen Nymphe in einem Jagdnetz gefangen, in einem Sumpf und heult, „was seine Kehle vermag", „daß es ringsumher von Hügeln zu Hügeln durch Haine und Thäler durchs weite Land nachheulte". Ebenso unbeholfen zeichnen ihn andere Idyllen, wenn er beim Morgenrot schlaftrunken aus seinem Felsen taumelt,[3]) oder wenn er

1) In dem Gedichte von Georg Jacobi „Der Faun" und dem Brief, zu dem es gehört, ist der Satyr nur noch der mißgünstige und morose Lauscher, der die Liebenden verrät. Ges. W. I. S. 46.

2) Idyllen von dem Verfasser des Daphnis. Zürich 1756.

3) A. a. O. S. 100 Der Faun, S. 107 Der Frühling.

gähnend erwacht, die Arme und die Ziegenfüße weit von sich streckt und sich erstaunt umsieht.[1]) Kläglich tölpelhaft sind auch seine beweglichen Liebesgeständnisse, und ehrlich ist sein Kummer, wenn sein Werben nicht erhört wird.[2]) Sein Ungeschick aber hat nichts Derbes, Groteskes wie bei den Italienern, sondern eher etwas jugendlich Weiches. Von der Antike beeinflußt, zeichnet auch Geßner seinen Satyr in jugendlicher Schönheit. „Schön ist Dein braunes Gesicht", heißt es von ihm, „und wild Dein großes schwarzes Aug', und Dein Haar kräußt sich schön um die krummen Hörner her; sie stehen aus den Locken empor, wie zwo Eichen aus dem wildesten Busch."[3]) Als Naturgeist — und hier fließt etwas spezifisch Deutsches in die antike Gestalt — erwacht er mit dem Frühling und ruft die Nymphen im Hain zu frohen Liedern und Tänzen.[4]) Auch Geßners Satyr hebt die sträubende Nymphe im Bacchuszuge hoch empor und „küßt sie ans schlagende Herz", aber seine Sinnlichkeit ist doch so viel zahmer, daß Geßners Biograph, Hottinger, gar nicht unrecht hat mit seinem zweifelhaften Lob, Geßners losester Faun sei frommer als Theokrits Hirten. Vermag Geßner die starke Lebensglut des dionysischen Tänzers nicht zu erfassen, so verschmilzt ihm auch die Faungestalt nicht mit der brünstigen Schwüle der Mittagslandschaft, sondern — charakteristisch genug für das germanische Naturgefühl in seiner modernen Betonung — er sucht den landschaftlichen Rahmen für seine Satyre gern in der Mondscheinstimmung. Am schilfumkränzten, weidenbeschatteten See tanzen die Nymphen im stillen Mondlicht zur Flöte des Hirten, und hüpfende Faune klappern dazu mit den Krotalen.[5]) Von Virgil übernimmt Geßner das Motiv des von Faunen gefesselten Silen, der sich durch ein Lied lösen muß: ein schlafender Faun wird von Hirten festgebunden und singt als Pfand seiner Lösung ein Lied über seinen zerbrochenen Krug.

Der harmlose Charakter des Geßnerschen Faun, der mehr ein Typus des Menschlich-Natürlichen und Unschuldigen, als ein unberechenbar wildes Naturwesen ist, spricht sich auch aus in der Art der Vignetten, mit denen die Ausgabe der Idyllen ausgestattet ist. Die Faune treten — abgesehen von einer Panherme — fast nur als tanzende, syrinx- oder schalmeiblasende, auf Ziegenböcken reitende Putten mit Bocksbeinchen und Hörnchen auf. Die Schlußvignette zu

1) S. 48 Der zerbrochene Krug. 2) Der Faun S. 102.
3) Der Faun S. 102.
4) Der Frühling S. 109.
5) Milon S. 17.

der Idylle „Tityrus und Menalkes“ bildet ein jugendlich schöner Flötenspieler, den nur die spitzen Ohren als Faun kennzeichnen. Die Aufschrift „Faunus“ auf dem Postament bezeichnet diese Gestalt als einen feststehenden Typus.

So stehen also in der Kunstrichtung der Zeit zwei Satyrtypen fest. In ihren rein äußeren Zügen, in den mit ihnen verbundenen Motiven finden sich keine wesentlichen Verschiedenheiten. In ihrem Wesen aber treten einzelne Züge bei jedem von ihnen so in den Vordergrund, daß sie für den Gesamteindruck bestimmend werden: auf der einen Seite — bei Wieland — die wollüstige Sinnlichkeit, die durch das Wesen des anakreontischen Witzes etwas Bewußtes und Raffiniertes bekommt, auf der anderen Seite — bei Geßner — jenes Urwüchsig-Naive, Natürlich-Harmlose, das in dem sentimentalen Charakter der idyllischen Dichtung wurzelt.

---

4. Satyr und Urmensch.

Eine neue Wendung des literarischen Lebens in der Mitte des 18. Jahrhunderts gibt der Satyrgestalt noch einmal einen neuen Inhalt. Diese Wendung knüpft an Jean Jacques Rousseau an.

Schon in der antiken Literatur, bei Plinius, Pomponius Mela, Pausanias, Plutarch, Aelianus u. a. war die Anschauung aufgetaucht und durch Beispiele gestützt, daß die Satyre wirklich existierende Wesen seien, Menschen auf einer ganz primitiven Stufe, die sich hier und da einmal gezeigt hätten. Bis ins 17. Jahrhundert hinein finden wir diese Anschauung in naturgeschichtlichen und geographischen Büchern, in der philologischen und religiösen Literatur immer wieder. Augustinus behauptet im 3. und im 15. Buch seiner Schrift „De civitate Dei“, daß glaubwürdige Personen ihm für die Existenz von lüsternen, den Weibern nachstellenden Faunen gebürgt hätten. Isidorus und Bartholomäus Anglicus erzählen dasselbe. Reisebeschreibungen und naturwissenschaftliche Werke wußten Beispiele zu berichten, daß solche Wesen gefangen und beobachtet worden seien. Gesner z. B. behandelt den Satyr in seiner Zoologie unter den quadrupedibus und berichtet, daß Apollonius im Mohrenland einen Satyr dadurch gefangen habe, daß er ihm Wein in Eimern hingesetzt, nachdem das Ungetüm vorher zwei Weiber angefallen und fast getötet

habe. Unter Konstantin sollte ein Satyr gefangen und nach seinem Tode der Merkwürdigkeit halber einbalsamiert worden sein. Auch in der humanistischen Philologie huldigte man der Ansicht, daß Satyre irgendwo leibhaftig existierten. Scaliger (Exercit. 335) spricht sich dahin aus, und noch im Jahre 1666 hat Rappoltus, wie er in seinem Kommentar über Horaz versichert, eine eigene Disputation über diese Halbmenschen geschrieben. Reisebeschreibungen, wie die von Olearius glossierte des Jürgen Anderssen oder Neuhoffs „Chinische Reisebeschreibung", erzählen von wilden Menschen auf einer der Tierheit noch ganz nahe stehenden Stufe und berufen sich immer wieder auf eine wissenschaftliche Notiz von Tulpius in seinen Observationibus Medicis, daß dem Prinzen Heinrich von Oranien ein solcher Satyr gebracht worden sei, der ein seltsam menschliches Gebaren bei tierischem Aussehen gezeigt habe. So ziehen sich diese Anschauungen — wie das z. B. noch Zedlers großes Universallexikon erkennen läßt — bis ins 18. Jahrhundert hinüber.

Der Rationalismus lehnte sie dann freilich ab. Hederich im Lexicon Mythologicum z. B., der im übrigen aus dem Rappoltus geschöpft zu haben scheint, ist der Ansicht, diese Wesen könnten nichts weiter gewesen sein „als eine Art Affen, oder ein Teufels-Gespöcke, oder Irrtümer der Natur" oder auch leichtfertige Hirten, die in einer Verkleidung ihre Gefährten erschrecken wollten.

Nun aber hatte Rousseau in den Noten zum Discours sur l' Inégalité den Satyr und Silvan der Alten mit seinem Urmenschen identifiziert.[1]) Auch er hat seine Annahme gestützt durch Beschreibungen, die Reisende von solchen Halbmenschen gemacht haben.[2]) Von Wieland war die Frage in seinen Abhandlungen über Rousseau gleichfalls diskutiert worden.[3]) Im Discours sur les sciences findet sich diese Zusammenstellung des Urmenschen mit dem Satyr in einer für unseren Gegenstand besonders interessanten Allegorie, die den zweiten Teil einleitet und zugleich das Motiv zur Titelvignette der ersten Ausgabe geliefert hat: sie zeigt Prometheus mit der Fackel in der Hand, der im Begriff ist, seine Statue zu beleben. Ein Satyr, den der Schein der Flamme angelockt hat, will das Feuer ergreifen, aber Prometheus ruft ihm zu:

---

1) „Ces mêmes êtres dont, sous les noms de satyres, de faunes, de sylvains, les anciens faisoient des divinités." Œuvres complètes. Paris 1835. Tome I p. 573.

2) A. a. O. S. 572 ff.

3) Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Zweyter Theil. Leipzig 1770. S. 43 ff.

„Komme nicht näher, Satyr; das Feuer brennt, wenn man es berührt.“[1])

So wird also durch Rousseau der Satyr Typus des Menschen im primitiven Zustand, Träger der elementaren, ursprünglichen Wahrhaftigkeit der Instinkte, im Gegensatz zu der verkünstelten Art des Kulturmenschen. In gewissem Sinne hatte, wie gezeigt worden ist, dieser Gegensatz schon seit der Zeit der Renaissance die Züge der Satyrgestalt mit bestimmt. Er hat bei Wieland dem sinnlich-lüsternen, bei Geßner dem gutmütig-harmlosen Element seine besondere Betonung gegeben. Hier aber erscheint er vertiefter und grandioser. Der primitive Mensch Rousseaus, der sich in seiner erdwüchsigen Kraft unbewußt auslebt, seinen Trieben in einem glücklichen, jenseits von gut und böse liegenden Egoismus rücksichtslos folgt, ist in seiner ungebrochenen gesunden Einheitlichkeit ein wuchtiger Protest gegen das Kleinliche, Vereinzelte, Zerfaserte der Kultur: „Nichts Ganzes habt ihr allesamt.“

Das war — auch die Auffassung des Faun bei Maler Müller zeigt das — die Bedeutung, die das Satyrsymbol für die Jüngerschaft Rousseaus annahm.

1) A. a. O. S. 469 f.

II. Die individuelle Vorgeschichte von Goethes Satyros.

1. Goethes Beziehungen zur literarischen Überlieferung.

Nachdem wir uns in großen Zügen die literarische Vorgeschichte des Satyrmotivs vergegenwärtigt haben, haben wir uns zu fragen: Wissen wir aus irgendwelchen Äußerungen Goethes, was er sich von der literarischen Überlieferung zu eigen gemacht hatte, wie die Satyrgestalt in seiner Vorstellung lebte?

Ein einziges Mal hat Goethe — wenn man von der Erwähnung des Faun und der Nymphe[1]) in der Bearbeitung der „Mitschuldigen" von 1769 absieht — vor dem Satyros das Satyrmotiv behandelt: in der „Erzählung" Ziblis, die zu den Annette-Gedichten gehört. Die spröde Ziblis verschmäht „aus rauhem, wildem Triebe" den Emiren und findet nur an der Jagd Vergnügen. Da wird die Ahnungslose im einsamen Wald von einem „gehörnten Waldgott" überfallen. Sie flieht, das Ungeheuer verfolgt sie. Zu ihrem Glück trifft sie Emiren am Wasser, der auf ihren Hilferuf voll Freude den Kampf mit dem Waldgott aufnimmt, ihn besiegt und in den Teich wirft. Die Spröde ist überwunden, und sein Lohn ist ihm gewiß.

Das ist, vereinfacht, in den Ton anakreontischer Tändelei gezogen und unwesentlich variiert, das Motiv des Aminta. Das Gedicht beweist, daß Goethe den Aminta gekannt, ja es beweist vielleicht sogar noch etwas mehr und für unser Thema Wichtigeres: Im Komödiantendrama von „Aminta und Sylvia" heißen die Satyre die „gehörnten Waldgötter"; die Bezeichnung gehört überhaupt im eigentlichen Sinne der ersten, das mythologische Spiel, die Oper, die Wanderkomödie umfassenden Phase der literarischen Existenz des Satyrs in Deutschland an. Und auch die Auffassung seines Wesens als Ungeheuer,

1) II. 6 „Gnung! Das gewohnte Spiel vom Faun und von der Nymphe". W. A. I. Bd. 9. S. 482.

dessen zärtliches Lachen grotesk wirken soll, das die „Gebärden" im Schmerz „gräßlich zerrt", ist sicher nicht unmittelbar aus dem Aminta, sondern durch das Medium irgendeiner derberen deutschen Überlieferung gewonnen. Was wir vom Aminta auf Grund dieses Gedichtes annehmen dürfen, wissen wir vom Pastor Fido aus Goethes eigenem Zeugnis: in einem Brief an Kornelie aus dem Dezember 1765 heißt es: „Im Italienischen den Pastor fido, doch der ist manchmal schweer, laß Dir ihn vom Vater erklären." Also der junge Goethe kennt Aminta und Pastor fido, den ersten, dürfen wir vermuten, auch in deutschen Bearbeitungen, vielleicht in einer der Komödiantenbühne angehörenden Fassung.

Für die nun folgende Zeit sind wir darauf angewiesen, zu untersuchen, welche in der Literatur vorhandenen Satyrgestalten überhaupt in Goethes Gesichtskreis traten, von welchen also möglicherweise ein Einfluß auf die Bildung seiner individuellen Satyrvorstellung ausgehen konnte. In dem modischen Leipzig — schon die Annette-Lieder verraten es — kommt der junge Goethe ganz unter den Einfluß der Anakreontik, und am Schluß werden vor allem Wieland und Geßner seine Meister. Der Weg zu dem in diesen Führern für ihn verkörperten Ideal von leichter Anmut und schlichter Schönheit führte den jungen Goethe über den Oeserschen Klassizismus in der bildenden Kunst. Noch 1766 verrät seine Zusammenstellung von Geßner und Klopstock unter dem Kennwort „stile magnifique"[1]), wie fremd der Verfasser des Daphnis seinem künstlerischen Empfinden war. In den späteren Briefen aber an Friederike Oeser setzt er sich zu Geßner in ein ganz persönliches Jüngerverhältnis.[2]) Auch auf Wielands Idris[3]) hat Oeser seinen Jünger hingewiesen; die Dialoge des Diogenes erschienen mit Oeserschen Kupfern, die Goethes Entzücken erregten.[4]) Agathon und Don Sylvio kannte Goethe schon in Leipzig. Besonders nahe stand ihm die Musarion.[5]) Und wir können auf Grund all dieser Zeugnisse gewiß sein, daß dem jungen Goethe auch solche Dichtungen seines „echten Meisters" vertraut waren, die den genannten verwandt sind, von ihm selbst aber nicht erwähnt werden.

1) An Kornelie. 27. Septbr. 1766. W. A. IV. 1. S. 71.
2) An Friederike Oeser 13. Febr. 1769. W. A. IV. 1. S. 190, 197.
3) An Oeser. 9. Nov. 1768, a. a. O. S. 180 f.
4) An Chr. A. Hermann. 6. Febr. 1770. a. a. O. S. 227.
5) Zu den von Seuffert (Der junge Goethe und Wieland. Ztschr. f. D. A. 26. S. 252 ff.) angeführten Belegen kommt noch die — damals noch nicht bekannte — Bemerkung Goethes zu Johanna Fahlmer (G. J.-B. II S. 381), daß er die Musarion auswendig gewußt habe.

Also der Satyr Wielands und Geßners, durch das Medium Oeserscher Kunstanschauungen gesehen, das wird Goethes Satyrvorstellung in jener ersten Zeit seiner dichterischen Entwicklung gewesen sein.

Diese Annahme aber zwingt, den Satyr der bildenden Kunst in den Kreis der Untersuchung einzubeziehen; wenn er auch nicht, wie der der vorgoetheschen Literatur, Objekt einer wenigstens in großen Zügen vollständigen, in sich geschlossenen Darstellung werden soll, sondern nur so weit berücksichtigt zu werden braucht, als er Goethes Auffassung des literarischen Satyrs mitbestimmte. Es wird sich also vor allem um die Winckelmann-Oeserschen Anschauungen über den Satyr handeln.

In der „Geschichte der Kunst des Altertums“[1]) hatte Winckelmann lebhaft gegen die Auffassung protestiert, daß „die griechischen Künstler die Natur der Faunen gewählt zur Abbildung einer schweren und unbehenden Proportion“. Er sah in ihnen „ein Bild reifer, schöner Jugend in vollkommener Proportion“, die von jungen Helden nur unterschieden sei durch „eine gewisse Einfalt und Unschuld“. Den Barberinischen schlafenden Faun nennt er geradezu „ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur“. Diesen Typus, in dem elementare Kraft mit einschmeichelnder Weichheit sich paarte, lehrte Oeser seine Schüler in der Antike erkennen. Für den Faun mit den Krotalen, der, wie Goethe sich noch als Verfasser von Dichtung und Wahrheit[2]) deutlich erinnert, neben dem Laokoon der einzige Abguß war, den die Leipziger Akademie besaß, trifft Winckelmanns Charakteristik vollkommen zu.[3]) Die großen Kupferwerke der Zeit enthielten in Abbildungen eine Fülle von Satyrgestalten, die diesen Typus naiver, schöner Jugendlichkeit verkörperten, und es ist wohl sicher anzunehmen, daß Goethe etwa die Sammlungen von Maffei, Montfaucon und Beger gekannt hat. Von welchen dieser Darstellungen er nachhaltige Eindrücke erhielt, ist natürlich nicht festzustellen; das Wichtigere ist dabei ja auch, daß seine Anschauungen, wo immer er sie gewann, sich in dieser Zeit Winckelmann-Oeserschen Theorien unterordneten. Und so werden wir annehmen dürfen, daß die grin-

1) Zweites Stück I. Von der Zeichnung des Nackenden, welche sich gründet auf die Schönheit. Winckelmann polemisiert hier besonders gegen Watelet: Réflexions sur la Peinture p. 69.

2) Dichtung und Wahrheit III. T. 11. Buch; vgl. auch Alphons Dürr: Adam Friedrich Oeser. Leipzig 1879. S. 107.

3) Über Werke der bildenden Kunst, von denen Goethe außerdem in Leipzig einen Eindruck bekommen konnte, vgl. Biedermann: Goetheforschungen N. F. 1886. S. 75 ff.

senden Faune, in denen die übermütige Laune der Dresdener Barockkunst sich Ausdruck verschaffte, gegen das lebendige klassizistische Ideal in ihm nicht aufkamen.

Suchen wir uns dies Ideal Oeserscher Prägung auf die Literatur zu übertragen, so steht es Geßners Faunentypus am nächsten. Oeser selbst hat häufig aus Geßners Idyllen Motive entlehnt,[1]) und er zeigt seine Vorliebe für die naiv-unschuldige Seite im Wesen des Satyrs darin, daß er gern Satyrisken und geißfüßige Putten darstellt.[2]) Immerhin finden wir bei ihm — wenn auch seltener — auch den männlichen, bärtigen Faun mit Syrinx und Krotalen.[3]) Vielleicht hat Oeser dem jungen Goethe auch Satyrdarstellungen von Carpioni, seinem Lieblingsmeister, gezeigt. Carpioni hat vielfach Szenen des Bacchuszuges gemalt, und Originale und Nachbildungen seiner Werke waren in Oesers Besitz.

Über die äußeren Attribute des Satyrs und des Faun, und über die Unterschiede zwischen beiden, die sich in diesen Attributen ausdrücken, herrschte allgemein noch Unklarheit. Winckelmann bezeichnete als Faune die Gestalten, deren Tierheit nur in Schwanz und Ohren bestand, als Satyre die mit Geißfüßen. Für gewöhnlich aber werden auch von den Archäologen — z. B. auch von Montfaucon — die tierischen Merkmale nicht bestimmt für eine oder die andere Art in Anspruch genommen, sondern beiden zugeschrieben. Erst Heyne brachte durch seine 1779 in der Sammlung antiquarischer Aufsätze erscheinende Abhandlung „Vom vorgeblichen und wahren Unterschied zwischen Faunen, Satyren, Silenen und Panen“ etwas Klarheit. Für Goethe als Verfasser des Satyros kommt diese Abhandlung natürlich nicht mehr in Betracht. Er ist sich damals sicher so wenig wie die anderen Dichter, die den Satyr verwerteten, eines Unterschiedes zwischen Faun und Satyr bewußt gewesen.

In der Dresdener Galerie sah Goethe die mächtigen Satyrgestalten von Rubens und Jordaens.[4]) Ob sie dem Schüler Oesers, zu dessen markloser, zahmer Stilisierung ihre realistische Üppigkeit im schärfsten Gegensatze stand, damals einen Eindruck machten, oder ob er erst später, in der Erinnerung, ganz von ihnen Besitz ergriff?

---

1) Dürr S. 235. 237.

2) Vgl. z. B. Oesers Vignetten zu Uz: Poetische Werke 1768.

3) A. a. O. II. Bd. S. 255.

4) Vom Sekretariat der Dresdener Galerie wird mir freundlichst mitgeteilt, daß die unter Nr. 957, 957 A, 974, 980, 1009 im Katalog verzeichneten Bilder bereits vor 1768 im Besitz der Galerie waren.

Mag der anakreontisch-idyllische Satyr dem jungen Goethe der Leipziger Zeit mehr oder weniger lebendig gewesen sein, die Wendung seiner künstlerischen Entwicklung in Straßburg rückte ihm diesen Satyr sicher wieder ganz fern. Diese Wendung machte aus dem formgewandten Schüler, dem seine Kunst ein leichtes Spiel mit überlieferten Figuren war, einen Pfadsucher, der, eigener Kraft vertrauend, eigenen Zielen zustrebte. Seine Kunst rang danach, das eigene persönliche Leben auszusprechen, durch die eigene innere Welt, deren er sich mit heimlicher Wonne bewußt wurde, die äußere zu packen und neu zu schaffen — wie Goethe es Jacobi gegenüber später einmal ausdrückt. Das poetische Arkadien mit seinen zierlichen, seelenlosen Amoretten und Nymphen versank hinter ihm. Der anakreontische Scherz, der in einer Atmosphäre behaglicher Selbstzufriedenheit und bequemen Geltenlassens mit den großen wie mit den kleinen Dingen des Lebens gedankenlos spielte, mußte seinen Reiz verlieren für einen, der das Leben mit heißeren Wünschen umklammerte, der tieferer Sehnsucht Erfüllung forderte und es wagte, der Welt die titanischen Ansprüche seiner Persönlichkeit entgegenzusetzen.

Auch aus solcher Kampfesstimmung geht eine satirische Betrachtung der Welt hervor. Aber solcher Betrachtung genügt das bescheidene Aufstechen allerlei bürgerlicher Tugenden und Untugenden nicht mehr, sie erfaßt die großen Lügen der Menschen mit der grandiosen Unbarmherzigkeit eines Swift, oder sie lächelt unter Tränen verstehenden Mitleids mit Sternes Tristram Shandy.

Nichts verband diese Satire größten Stils mehr mit dem Satyr, den Wieland zur Muse des anakreontischen Spottgedichtes gemacht hatte. Und mit dieser ganzen Richtung geschraubten, rationalistisch gefärbten satirischen Scherzes mußte dem jungen Goethe auch der Satyr selbst, der sich in seiner symbolischen Bedeutung gerade mit dieser Richtung identifizierte, innerlich fremd werden.

Durch Rousseau wird auch ihm das alte Symbol in einer neuen, tieferen Bedeutung wieder lebendig. Wir dürfen annehmen, daß Goethe tief genug in Rousseau eindrang, um auch das Satyrsymbol in seiner Verknüpfung mit dem großen Evangelium der jungen Generation innerlich zu erfassen. Der Satyr als Verkörperung jenes primitiven Menschentums, das seine Lebenskraft gleichsam unmittelbar aus der Erde sog, eins mit der ganzen Natur in brutalem Selbsterhaltungs- und Gattungstrieb, noch nicht verkümmert und zerrieben durch die „rapports artificiels“ der modernen Gesellschaft, eine unerhört kühne Verneinung aller gültigen Kulturwerte — in diesem

gewaltigen Gegensatz konnte sich das satirische Element der alten Gestalt wieder entfalten: es geht von ihr aus wie ein verächtliches Hohnlachen über das Treiben der Menschen.

Auf das Gebiet der Kunst übertragen, führt diese „Andacht zum Primitiven", diese Verehrung für das Einfältige, Ungekünstelte in die Niederungen hinab, wo die Volkstümlichkeit zu Hause ist. Die Unbeholfenheit des Puppenspiels und des Komödiantendramas, seine naive Zusammenstellung des Erhabenen und des Niedrigen, sein Zuschnitt auf grobe und derbe Effekte, seine unbefangene Offenherzigkeit, das alles bekommt aus solcher Stimmung heraus einen besonderen, deutlich satirischen Reiz. Und so sehen wir den jungen Goethe mit einer Freude, in der auch ein Stück stürmenden Titanentums steckt, „Komödien und Schatten- und Puppenspiel" wieder und wieder auf sich wirken lassen. So sehen wir ihn neben Faust auch Kilian Brustfleck, auch Esther und Hamann, auch das Jahrmarktsmotiv in Besitz nehmen. Leider ergibt das Material, aus dem wir unsere Kenntnis von Goethes Beziehungen zur Wanderbühne schöpfen, in bezug auf den Satyros keine bestimmten Anhaltepunkte. Wir wissen nur, daß dem jungen Goethe der Pastor fido schon in Leipzig und, wie es scheint, aus der väterlichen Bibliothek vertraut war. Wir vermuten, daß er eine deutsche Bearbeitung des Aminta gekannt hat,[1]) es ist nicht absolut ausgeschlossen, daß es die Komödiantenbühne war, die sie ihm, sei es durch lebendige, sei es durch literarische Tradition überlieferte.

Eine Anlehnung des Estherdramas im Jahrmarktsfest an das in der Schaubühne der englischen Komödianten abgedruckte Stück von Esther hat Max Herrmann in seinem Buch über das Jahrmarktsfest (S. 78 ff.) nachgewiesen. Es ist immerhin möglich, daß diese Anlehnung auf der Kenntnis des Drucks beruht;[2]) dann hätte Goethe vielleicht auch die anderen Stücke des Bandes gelesen. Daß der Name der Arsinoe im Zusammenhang mit den beliebten persisch-ägyptischen Motiven in der Oper[3]) und dem Komödiantendrama nicht selten ist, und z. B. in einem andern Stück derselben Sammlung, in der Tragikomödie Antiochus, vorkommt, würde ins Gewicht fallen, wenn nicht

1) Auf eine Beziehung des Satyros zum Aminta hat Minor (Anz. f. D. A. XIII. S. 182) aufmerksam gemacht: Daphne erwähnt Eicheln als Lieblingsspeise unserer Vorfahren.

2) Die Frankfurter Stadtbibliothek besaß allerdings, wie mir auf meine Anfrage freundlichst mitgeteilt wurde, diese Sammlung nicht.

3) Fürstenau a. a. O. I S. 317: „Arsinoe, Regina di Cirene" — auch die Hamburger Oper „Doris oder der königliche Sklave".

dieser Name dem jungen Goethe von Molière her vertraut gewesen wäre.

Wenn wir aber auch für die Bekanntschaft Goethes mit den Drucken keine Beweise haben, so ist doch für die Satyrstücke der Komödianten die Möglichkeit mündlicher Bühnentradition ebensogut möglich wie für das Estherdrama, von dem Herrmann eine solche lebendige Tradition voraussetzt. Vielleicht können wir auch hier an Eindrücke von irgendeinem Jahrmarkt her denken, die das Bild des als Waldteufel dargestellten Satyrs, wenn auch nicht zum erstenmal bei Goethe erzeugen, so doch wieder beleben.

---

2. Die psychologischen Voraussetzungen der Konzeption.

Die Untersuchung über Goethes Beziehungen zur literarischen Überlieferung hat schon hier und da hinübergreifen müssen zu den Fragen, die jetzt zu behandeln sind: nach den psychologischen Voraussetzungen der Satyrosdichtung. Wir müssen da etwas weiter ausgreifen.

Goethe kehrt ganz unter dem Bann von Herders Persönlichkeit nach Frankfurt zurück. Als Künstler unendlich bereichert durch die neuen, köstlichen Werte, die überwältigenden neuen Einsichten, die ihm Herder erschlossen hat, ahnt er noch nicht die Größe der „antwortenden Kräfte“ in seiner eigenen Seele. Sein Selbstgefühl findet in bedingungsloser, begeisterter Jüngerschaft, in dem Getragenwerden von mächtigen Autoritäten volle, tiefe Befriedigung. Aber schon dem Bekenntnis an Herder: „Bin ich bestimmt, Ihr Planet zu sein, so will ich's sein, es gern, es treu sein“ — fügt er stolz und zagend zugleich den Wunsch hinzu: „Aber das — fühlen Sie's ganz — daß ich lieber Merkur sein wollte, der letzte, der kleinste vielmehr unter siebenen, der sich mit Ihnen um eine Sonne drehte, als der erste unter fünfen, die um den Saturn ziehn.“[1]) Dieses Bewußtsein eigener Kraft, eines Könnens, für das er keinem Meister zu danken hat, wird in ihm vor allem durch zwei Erlebnisse über allen Zweifel erhoben und unerschütterlich gefestigt: durch die Freundschaft mit Merck und durch die Aufnahme des Götz von Berlichingen.

---

1) W. A. IV. 1. S. 264.

Niemand war so geeignet, einen genialen Jünger von seinen Meistern zu befreien und zur Erkenntnis der eigenen Kraft zu führen, wie Merck. Ein intuitives Verständnis für das wirklich Schöpferische, ein klares und durchgebildetes ästhetisches Urteil, die feine Anpassungsfähigkeit vorwiegend rezeptiv und kritisch begabter Menschen — und dazu jene mephistophelische Lust an der Negation, für die ein besonderer Reiz darin liegt, das eben auf den Altar erhobene Idol im nächsten Augenblick zu stürzen: diese seltene Mischung von Neigungen und Charakterzügen begründet Mercks Mission in Goethes Entwicklung. Der junge Goethe findet bei ihm das rasche und immer bereitwillige Verständnis, das Herders schwerfälliger und eigenwilliger Autokratismus ihm versagte; er festigt und klärt die großen, inhaltschweren Offenbarungen der Straßburger Zeit an dem sicheren, auf das Konkrete gerichteten ästhetischen Feingefühl des Freundes, und sein durstiger Sinn findet bei dem ungemein vielseitigen Merck immer neue Befriedigung. Für alle Seiten seines Künstlertums empfängt er Ermutigung, nirgends Enttäuschung. Zugleich zersetzte Mercks mephistophelisches Wesen jene Jüngergefühle, das Pathos der Dankbarkeit und hingebenden Ehrfurcht, das sein Verhältnis zu seinen Autoritäten noch kennzeichnete.

Alles das wirkt als ein mächtiger Antrieb auf Goethes Künstler- und Persönlichkeitsbewußtsein. Es erzeugt eine intensive, hochgespannte Lebensfreudigkeit, ein jubelndes Kraftgefühl, das bald in formlosen Rhythmen den Adlerflug Pindars versucht, bald in der Primitivität holprig-derber Hans Sachs-Verse schwelgt. Es ist bezeichnend, daß Goethe in der Zeit lebhaftesten Verkehrs mit Merck nicht eigentlich produktiv ist; der immer neue Reiz dieses Verkehrs gibt seinem Drang nach künstlerischer Betätigung Nahrung genug; er macht sich Luft in kecken Augenblicksschöpfungen und findet im Zeichnen eher Ablenkung als Erfüllung.

Aber auf diesen bewegten Winter 1772—73 folgt eine Zeit des Alleinseins. Mit dieser Zeit rücken wir in die Nähe der Satyrosdichtung. Am 4. April hatten Lotte und Kestner geheiratet, am 2. Mai Herder und Karoline. Am 6. Mai nimmt Merck in Frankfurt Abschied für seine Reise nach Rußland. Goethe schreibt am 12. Mai an Sophie la Roche: „Ich binn allein, allein, und werd es täglich mehr."

Diese Einsamkeit bedeutet für Goethes Künstlertum etwas Ähnliches wie die ersten Monate in Frankfurt nach der Rückkehr von Straßburg, in denen der Götz entstand, und von denen Goethe an

Salzmann schreibt: „In sich selbst gekehrt, ist's wahr, fühlt sich meine Seele Essorts, die in dem zerstreuten Straßburger Leben verlappten." Wieder wird die Zeit der Einsamkeit eine Zeit der Vertiefung und Selbstbesinnung. Er muß die Kraftquellen für den Glauben an sich in sich selbst suchen, er kann ihn nur schaffend stärken.

In diese Zeit, in den Juni 1773, fällt das Erscheinen des Götz. Man kann es gar nicht hoch genug einschätzen, was dies erste Hinaustreten vor das Publikum für Goethe bedeutete. Es war für ihn der Wurf, mit dem er um seine dichterische Existenz spielt. Er hat das Gefühl einer Feuerprobe, einer entscheidenden Frage an das Schicksal. Und dieser Wurf gelingt. „Mein gewonnen Drama" nennt er jubelnd den Götz in einem Brief an Johanna Fahlmer. Jetzt erst fühlt er sich ganz als schaffender Künstler, der sich das Recht, eigene Wege zu gehen, erkauft hat und fortan nur sich selbst verantwortlich ist. Aber aus diesem Gefühl erwächst zugleich — durch die äußere Trennung von seinen Freunden bestärkt — das Gefühl einer einsamen Sonderstellung, des Gelöstseins aus der Gemeinschaft der anderen. „Ihr seyd von der Art Menschen, die auf der Erde gedeyen und wachsen, von den gerechten Leuten und die den Herrn fürchten."[1] — „Laßt's euch wohl seyn, mich ergötzt eure Genüglichkeit und eure Aussichten."[2] — „ihr seyd geseegnet wie der Mann, der den Herrn fürchtet. Von mir sagen die Leute, der Fluch Kains läge auf mir."[3] — das sind die Leitmotive in den Briefen an Kestner aus dem Sommer 1773.

So ersteht in ihm, vielleicht durch einen äußeren Eindruck seiner in solchen Vorstellungen und Empfindungen befangenen Seele in diesem Augenblick wieder nahe gebracht, das Bild des Titanen Prometheus. Es ist nicht das erstemal, daß die Prometheusgestalt dem jungen Goethe zum Symbol eigener tiefer Sehnsucht wurde.[4] Vielleicht kam die unmittelbare Anregung diesmal von Wieland, auf dessen „Beiträge zur geheimen Geschichte des Verstandes und Herzens"[5] im Zusammenhang mit dem Satyros und Prometheus Wilmanns[6], Erich Schmidt[7] und letzthin Alexander Tille[8] hingewiesen haben.

1) An Kestner (Juli 1773) W. A. IV. 2. S. 97. 2) S. 98.
3) An Kestner (Juni 1773) W. A. IV. 2. S. 92.
4) Erich Schmidt: Goethes Prometheus. G. J.-B.* 1899.
5) Leipzig 1770.
6) Goethes Satyros oder der vergötterte Waldteufel. Arch. f. Lit.-Gesch. VIII S. 227 ff.
7) A. a. O. S. 14.
8) Goethes Satyros and Prometheus. Glasgow 1898. S. XIV ff.

Eine Andeutung, daß Goethe sich im Sommer 1773 mit den Beiträgen beschäftigt hat, findet sich in dem Brief an Kestner aus der zweiten Hälfte des Juli: „Was das kostet, in Wüsten Brunnen zu graben und eine Hütte zu zimmern. Und meine Papageien, die ich erzogen habe, die schwäzen mit mir, wie ich, werden krank, lassen die Flügel hängen.“[1]) Das ist eine Reminiszenz aus Wielands „Koxkox und Kikequetzel“, einer Urmenschengeschichte aus den Beiträgen, deren Held sich in seiner Einsamkeit Papageien abrichtet, mit denen er spricht. Im Darmstädter Kreise war diese Geschichte schon früher bekannt. Karoline schreibt an Herder: „er glaubte, daß sie ihn liebte, aber es kam ein Anderer, und er wurde der arme Koxkox“.[2]) — So wird es vielleicht auf Wieland zurückzuführen sein, wenn sich für Goethe die Gestalt des Titanen in die große Theorie des Genfer Propheten vom Ursprung des Menschengeschlechts einordnete. Einordnete als ihr Gegner und Richter wie bei Wieland — nur in viel tieferer Bedeutung. Er wird der große Apologet des titanischen Freiheitswillens im Menschen, der dem „Eritis sicut Deus“ die unbewußte, glückliche Einheitlichkeit des Urmenschendaseins opferte, der Heros der stolzen Botschaft: „Triumph, die Paradiese schwanden!“ Seine Geschöpfe sollen nicht zufrieden in dumpfer Abhängigkeit verharren, sie sollen alle Möglichkeiten ihres Menschentums erleben, alle Höhen und Tiefen des Daseins durchmessen — sie sollen lachen und weinen und in bewußtem Erfassen des eigenen Schicksals die Götter verachten. Im tiefsten Sinne ist der Kulturbringer, der Zerstörer des goldenen Zeitalters doch ein Beglücker der Menschen. Der lichtbringende Titan auf der einen — das in glücklicher Befangenheit dahinlebende Urmenschentum auf der anderen Seite, vielleicht hatte sich dem jungen Goethe dieser das Schicksal der Menschheit umspannende Gegensatz schon einmal konkret dargestellt: auf dem schon erwähnten Titelbilde von Rousseaus Discours sur les Sciences. Und da war dieses Urmenschentum verkörpert gewesen in der Gestalt des Satyrs. In irgendeiner Weise konnte also die Satyrgestalt als Symbol des Urmenschentums aus der Konzeption des Prometheus herauswachsen. In dem zur Deutung oder zur Datierung des Faust, Prometheus und Satyros schon häufig herangezogenen Brief an Zelter vom 11. Mai 1820 stellt Goethe selbst einen solchen Zusammenhang fest.

Die Zusammengehörigkeit von Satyros und Prometheus wird aber

---

1) W. A. IV 2. S. 97. 2) Aus Herders Nachlaß III. S. 227.

nicht nur aus dem Gedankeninhalt, aus den kulturphilosophischen Anschauungen klar, sie offenbart sich fast noch deutlicher in einem innerlicheren, der bewußten Beherrschung des Künstlers viel mehr entzogenen Element, nämlich in der Psychologie.

Die psychologische Überzeugung, die in beiden Dichtungen die ganze Darstellung von Tatsachen des seelischen Lebens beherrscht, die bis in die Wahl der Worte hinein allen lyrischen Teilen ihren Charakter gibt, sieht in Übereinstimmung mit Rousseau die primitive Form des Bewußtseins im Gefühl. Das Gefühl wird nicht erst durch irgendeinen Eindruck von außen erzeugt, es ist schon in uns als die primitive Lebenskraft, es strömt von uns in die Außenwelt hinein, und sucht sich dort ein Ziel, ein Objekt; es ist identisch mit dem innersten Bedürfnis unseres menschlichen Wesens und kommt nicht zur Ruhe, bis es Erfüllung findet. So heißt es im Prometheus:

— dein Busen schlug
Der kommenden Sonne,
Dem wandelnden Mond entgegen.

oder an einer anderen Stelle:

Und dieses Busens Macht
Drängt sich entgegen
Der allanfallenden Gefahr umher.

So ist die Frage im Satyros zu deuten:

Dein Leben, Herz, für wen erglüht's?

Und auf dieser Grundlage beruht die tiefe Weisheit des Einsiedlers:

Wer sein Herz bedürftig fühlt,
Find't überall einen Propheten.

So empfindet der Mensch gewissermaßen alle Möglichkeiten seines inneren Erlebens voraus als Ahnung, unbestimmte Sehnsucht und Erwartung, als unausgesetzte Spannung auf das, was noch kommen muß. Gerade diese antizipierende Kraft des Gefühls kommt im Satyros und Prometheus besonders charakteristisch und in wörtlich anklingender Form zum Ausdruck:

— — Dieß Herze sehnt sich oft,
Ach nirgend hin und überall doch hin!

Und im Satyros:

Du hast nie gewußt, wo mit hin?

Im Prometheus wird dann fast eine Definition gegeben:

Und fühlst an deinem Herzen,
Daß noch der Freuden viele sind,
Der Schmerzen viele,
Die du nicht kennst.

Gelöst von seinem Gegenstand, der unbewußtes Ziel, nicht äußere Ursache ist, entbehrt das Gefühl der bestimmten Betonung nach der Seite der Lust oder Unlust, „namenlose Gefühle" sind eigentlich im Keime alle. Es kommt nur in seiner Beziehung zum Subjekt, in seiner Intensität, seinem nervösen Charakter zum Bewußtsein; nicht eigentlich als „gemischte Empfindung", deren Analyse der junge Goethe einst bei Mendelssohn, deren dichterische Darstellung er bei Wieland bewundert hatte, sondern als eine dunkle, gestaltlose Erregung, die im Keim die ganze Skala von Wonne zu Weh umschließt. So wird das Gefühl beschrieben im Satyros:

Es war so ahnungsvoll und schwer,
Dann wieder ängstlich arm und leer —

und in dem Sinne spricht Goethe von „wollustvollen Tränen" und „heiligen Schmerzen".

Wird das Gefühl als innere Spannung, als ein unbewußtes Warten auf irgendeine Auslösung gekennzeichnet, so wird im Augenblick der vollkommensten Erfüllung diese Sehnsucht vom ersten Keim bis zur letzten Steigerung noch einmal zum Erlebnis:

Und aller Seligkeit Wahntraumbild
Fühl' ich erbebend voll erfüllt.

So schildert es Psyche im Satyros. Und deutlicher noch tritt diese eigentümliche psychologische Vorstellung im Prometheus hervor:

Da ist ein Augenblick der alles erfüllt,
Alles was wir gesehnt, geträumt, gehofft — —
Gefürchtet — —

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde
Du ganz erschüttert alles fühlst
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen — —

Alles, was mich je erquickt von Wonnegefühl
— — —
Das all, all — — meine Pandora.

Dieser Moment letzter Erfüllung ist wie ein Fallen aller subjektiven Grenzen, ein alldurchdringendes, alldurchdrungenes Verschmelzen der Seele mit dem Gegenstand ihrer Sehnsucht, das in dem Gefühl der Vernichtung des eigenen Ich zum Bewußtsein kommt. Deshalb ist im Prometheus Liebe und Tod eins. Rousseau hat vor allem das Wesen des religiösen Gefühls in dieser Auflösung und zugleich höchsten Steigerung des Selbstbewußtseins gesucht, und in der Wollust dieser Selbstvernichtung, in der alle seelischen Kräfte in dem Bedürfnis letzter Hingabe sich selbst auslöschen, das wahre Ver-

hältnis zu Gott empfunden. Bei Goethe ist dies Gefühl der Vernichtung die höchste Stufe aller seelischen Erregung; immer wieder dient zum Ausdruck solcher tiefsten Erschütterung das Bild des Todes. So im Prometheus:

Und all die Sinne dir vergehn,
Und du dir zu vergehen scheinst
Und sinkst,
Und alles um dich her versinkt in Nacht
Und du, in inner eigenstem Gefühl,
Umfassest eine Welt — —

Und immer wieder im Satyros:

Mir will das Herz in meiner Brust vergehn.

Dieß Herz mir schon viel Weh bereit't;
Nun aber stirbt's in Seligkeit.

O Gott im Himmel! ich vergeh' —

Gottheit! an deinen Worten, an deinen Blicken
Ich sterbe vor Entzücken!

In der Fähigkeit zu solcher pantheistischer Steigerung des Lebensgefühls gleicht der Mensch den Göttern. Das Bewußtsein davon ist am lebendigsten in ihm, da das Menschengeschlecht eben aus dem Schoß der Natur hervorgegangen. So im Satyros:

Da eure Väter neugeboren
— — —
Sich zu Göttern entzückten

und im Prometheus:

— — In neugeborner Jugendwonne
Wähnt ihre Seele sich göttergleich.

Im Besitz dieser Macht des Gefühls ist der Mensch unabhängig, sich selbst genug; er trägt die Quelle aller Wonnen und Erhebungen in sich und hat niemandem zu danken.

Das Gefühl im Goetheschen Sinne ist psychophysisch. Es ergreift den ganzen Menschen, es wurzelt in dem dunklen Grunde alles Lebensbewußtseins, in dem Sinnliches und Geistiges sich noch nicht voneinander trennten. In noch tieferem Sinn als in der materialistischen Psychologie der Zeit, die dem physischen Ausdruck der seelischen Lebenserscheinungen ein besonderes Interesse entgegenbrachte,[1]) verschmilzt hier Sinnliches und Geistiges in der seelischen Erregung zur

1) Vgl. dazu Helene Herrmann: Die psychologischen Anschauungen des jungen Goethe. Berlin 1904 (Dissertation).

Einheit. In diesem pantheistischen Gleichsetzen von Seele und Sinnenwelt wurzelt das Naturgefühl im Prometheus und im Satyros:

Alles was mich je erquickt von Wonnegefühl,
Was in des Schattens Kühle
Mir Labsal ergossen,
Der Sonne Liebe jemals Frühlingswonne,
Des Meeres laue Welle
Jemals Zärtlichkeit an meinen Busen angeschmiegt,
Und was ich je für reinen Himmelsglanz
Und Seelenruhgenuß geschmeckt — —

so fließen im Prometheus sinnliche und seelische Eindrücke zusammen, und dasselbe Verschwimmen harter rationalistischer Grenzen gibt die Einheit der Stimmung im Satyros:

Natur ist rings so liebebang;
Ich will dich letzen mit Flöt' und Sang.

So finden wir also im Satyros und im Prometheus eine ganz einheitliche, merkwürdig durchdachte, oder vielleicht besser gesagt: durchfühlte und durchlebte Psychologie. Sie deutet auf eine innere Vorgeschichte der beiden Dichtungen, die eine Zeit äußerer Stille, eine Zeit, die ganz der Innerlichkeit gehörte, mit psychologischer Notwendigkeit voraussetzt. Wir werden dieser Klärung und Festigung einer großen neuen künstlerischen Errungenschaft des jungen Goethe eine nicht kurze Spanne der Einsamkeit des Sommers 1773 zuweisen müssen. Zugleich zeigt uns dies psychologische Element im Satyros und Prometheus deutlich ihre engste Zusammengehörigkeit. Nicht die Anklänge der Worte an sich sind dabei ausschlaggebend, sondern die Tatsache, daß das gleiche Gefühl, die gleiche Stimmung durchgehend aus den gleichen psychologischen Gesichtspunkten angeschaut wird und in der gleichen Richtung ihren Ausdruck sucht.

Haben wir für diese enge zeitliche Zusammengehörigkeit äußere Zeugnisse?

Für den Satyros erschließt das Gespräch Johanna Fahlmers mit Goethe, das sie im Mai 1774 an Jacobi berichtet,[1]) einen terminus post quem non: den September 1773. Ein ganz in der Nähe liegender Zeitpunkt ergibt sich für den Prometheus aus dem Brief Schönborns an Gerstenberg vom 12. Oktober 1773: der Anfang des Oktober. Stimmungen und Gedanken in Goethes Briefen aus dem Sommer 1773, die auf eine Beschäftigung mit dem Prometheus deuten, sind schon oben zusammengestellt. Wir können auf Grund dieser Anklänge die

1) G. J.-B. II. S. 378 ff.

Vermutung rechtfertigen, daß Goethe den Prometheus meint, wenn er Mitte Juli an Kestner schreibt[1]): „Ich bearbeite meine Situation zum Schauspiel zum Trutz Gottes und der Menschen."

Die Vorstellung von dem Menschenbildner Prometheus steht auch noch hinter den Worten eines Briefes an Kestner aus dem August: „Und nun meinen lieben Götz! Auf seine gute Natur verlass ich mich, er wird fortkommen und dauern. Er ist ein Menschenkind mit viel Gebrechen und doch immer der besten einer."[2])

Solche Anhaltepunkte ergeben sich uns nun auch für den Satyros. Im August schreibt Goethe an Kestner: „Also treibt's in Gottes Nahmen nach eurem Herzen und kümmert euch nicht um Urteile und verschliesst euer Herz dem Tadler wie dem Schmeichler. Hören mag ich sie beyde gern, hören, biss sie mich ennüiren."[3]) Die Worte und der Gedanke darin stehen dem Eingangsmonolog des Einsiedlers sehr nahe:

Und alle wandeln nach ihrem Trieb,
Der Schmeichler, Heuchler und der Dieb:
Das hätt' mich immerfort ergetzt,
Wollten sie nur nicht sein hochgeschätzt;
— — — — — — — —
Ihrer langweiligen Narrheit satt — —

Und an die Weltbetrachtung des Einsiedlers erinnert auch die Stelle aus einem Brief vom 15. September: „Ich binn auch viel gelassner und sehe, dass man überall den Menschen, überall groses und kleines, schönes und hässliches finden kann."[4])

Sind diese Stellen an sich auch nicht beweiskräftig, so dürften sie doch zur Bestätigung der aus inneren Gründen hervorgegangenen Annahme, daß die Konzeption des Satyros der des Prometheus unmittelbar folgte, mit einigem Recht verwertet werden. Der Titanentrotz, der im Prometheus sich ungebärdig aufbäumte, ist der verstehenden Gelassenheit des Einsiedlers gewichen; — daß Goethe sich selbst in mancher Hinsicht mit dem Einsiedler identifiziert, geht noch aus anderen Zusammenhängen hervor, die später zu berühren sein werden.

Da der Satyros Spuren sehr rascher Entstehung an sich trägt, werden wir also etwa die zweite Hälfte des August — nach dem Besuche von Frau v. la Roche in Frankfurt — für die Ausführung ansetzen dürfen, natürlich nur im Sinne einer Hypothese, nicht einer sicheren Annahme.

---

1) W. A. IV 2. S. 97. 2) W. A. IV 2, S. 100. 3) W. A. IV 2, S. 99.
4) W. A. IV 2, S. 104.

2. Herder-Satyros.

Nehmen wir an, daß die Gestalt des Satyros-Urmenschen sich in der inneren Verarbeitung der Gedanken- und Gefühlselemente, aus denen die Prometheusdichtung zusammenfloß, bei Goethe mit ausbildete, so kommt doch zur Konzeption der Satyrosdichtung noch etwas hinzu, das außerhalb dieses Gedankenkreises lag: die persönliche Beziehung, die dem Satyrosdrama seine pasquinischen Züge gegeben hat.

Eine rege und eingehende Forschung hat Herder als Urbild des Satyros von so vielen Seiten her wahrscheinlich gemacht, daß die Untersuchung der Modellfrage sich jetzt von vornherein auf die Basis dieser Hypothese stellen darf, ohne sich deswegen erst rechtfertigen zu müssen. Weniger erschöpfend als die Frage des Urbildes an und für sich hat die Forschung aber das Problem behandelt: wie kam Goethe dazu, Herder in dieser Gestalt zu verspotten? Und in diesem Sinne gefaßt, kann eine Untersuchung der Modellfrage noch nicht ganz überflüssig sein. Sie wird allerdings, um einer gewissen inneren Vollständigkeit willen, manches schon Gesagte wiederholend aufgreifen müssen.

Dem jungen Dichter, dem sein eigenes Können sich immer überzeugender offenbarte, dem der Erfolg seines großen Erstlingswerkes auch die äußere Bestätigung dafür gegeben hatte, mußte es naheliegen, mit seinen Autoritäten abzurechnen. Das war eigentlich nur die eine Seite des Prozesses innerer Befreiung, aus der das Titanentum der Prometheusdichtung hervorgegangen war. Die einzige Autorität, von der sich der junge Goethe in seinem Künstlertum wirklich abhängig fühlte, ist Herder. Herder war der Wegweiser am Eingang der Entwicklungsphase, in der Goethe noch stand; er war der Prophet und Meister, der zu ihm gesprochen hatte: „Verbrenne, was du angebetet hast, bete an, was du verbrannt hast!“ Eine neue Welt von künstlerischen Werten hatte ihm Herder erschlossen; diese Werte hießen Ursprünglichkeit, Einfalt, Sinnlichkeit, sie verkörperten sich in allen elementaren und primitiven Kunstäußerungen junger Völker, sie waren zu suchen im ahnungsvollen Halbdunkel der Urmenschenzeit. Um dieser Offenbarungen und um des nie gekannten Glückes willen, im Genießen und Schaffen von einem ihm im tiefsten Sinn verwandten, aber schon reicher befruchteten künstlerischen Empfinden geleitet zu werden, hatte sich der junge Goethe den an-

spruchsvollen Launen seines Meisters in andächtiger Bereitwilligkeit gefügt; sein autokratisches Urteil war dem Jünger verehrungswürdiger Richterspruch gewesen. Herder hatte den Götz, der jetzt Goethes Dichtertum auch vor der Welt besiegelte, ziemlich gleichgültig aufgenommen, monatelang über das Werk, an das der kämpfende Jünger „die beste Kraft seiner Seele wendete," ganz geschwiegen und dann, wie's scheint, nur eine abwägende und bedingte Anerkennung dafür gehabt. Und Goethe hatte sich auch mit dieser Abweisung abzufinden versucht, die Schuld allein bei seinem Werke sehend und dankbar bescheiden die Arbeit von neuem beginnend.[1])

In Darmstadt dachte man kühler über Herder, und Merck machte sicher aus seiner Meinung über den Bewunderten dem jungen Goethe gegenüber kein Hehl. Er hatte Herder von Anfang an ganz anders, fast mehr als Mentor denn als Jünger gegenübergestanden, und Herder hatte sich ihm von anderen Seiten seines widerspruchsvollen Wesens gezeigt. Daß gerade im Verkehr mit Merck das Zynisch-Derbe des Genietons besonders stark hervortrat, ist psychologisch erklärlich; Merck-Mephisto war durchaus der Mann dazu, diese Seite bei seinen Freunden herauszufordern. Und so finden wir denn auch z. B. in dem Gassenhauer auf Klotz,[2]) den Herder im Frühjahr 1771 an Merck schickte, dies prophetischer Würde durchaus widersprechende Hinabsteigen in eine untergesellschaftliche Sphäre des Witzes, das bei Herder doppelt auffallend wirkt, weil ihm die übermütige Leichtigkeit dazu fehlt. Dafür, daß Merck dem jungen Goethe gegenüber den bewunderten Herder seines Nimbus etwas entkleidete, bietet der Verkehr der drei Männer im Jahre 1772—73 Beispiele genug.

Ein eigentümlicher Zufall hat uns noch ein Zeugnis zugespielt, das die Anschauungen des Darmstädter Kreises über Herder in helles Licht setzt. In einem Brief von David Strauß an Vischer vom 26. November 1838[3]) findet sich folgende Stelle: „In einem Briefe des Fräulein von Klettenberg (Bekenntnisse einer schönen Seele) vom Jahre 1774, den ich eben in Autographo vor mir habe, steht folgende Stelle: 'Haben Sie Herdern kennen lernen, wie er in Darmstadt war? Der größte Satan im Priesterrock, den man sich denken kann — den seine sogenannten Freunde selbst vor so was halten — denn sie geben

1) An Herder. Mitte Juli aus Wetzlar. W. A. IV 2, S. 19.
2) W. 29, S. 521.
3) D. Fr. Strauß. Ausgewählte Briefe, hrsg. v. Zeller. Bonn 1895, S. 73.

ihm den Ehrentitel eines Erzlügners.'" Daß diese Mitteilung des Fräuleins von Klettenberg irgendwie auf Goethe zurückweist, ist mindestens sehr wahrscheinlich, und ebenso, daß sie ihn den „sogenannten Freunden" in erster Linie zurechnete. Nun angenommen, der „Satanas im Priesterrock" sei schon eine Hindeutung auf den Satyros, den Katharina von Klettenberg gekannt hätte — ich halte das für wenig wahrscheinlich — oder sie gibt nur den allgemeinen Eindruck wieder, den sie von Goethes Empfindungen gegen Herder empfing, auf jeden Fall zeigt der Ausspruch, daß Goethes Jüngerschaft durch ein tiefes Mißtrauen gegen Herder erschüttert war, daß er geneigt war, in dem Prophetenkleid eine Maske zu sehen, durch die er sich hatte täuschen lassen.

In der Einsamkeit dieser Sommermonate, unter dem Ringen um sein Künstlerbewußtsein wird diese Erfahrung gleichsam erst in ihrer vollen Bedeutung von ihm innerlich realisiert. Irgendwelche persönlichen Zerwürfnisse, deren Art wir nicht kennen, auf die aber Goethes Briefe aus dem Frühling 1773 deutlich hinweisen, scheinen das Verhältnis zu Herder noch in den wenigen Tagen des letzten Zusammenseins empfindlich berührt zu haben. Ein Augenblick übermütiger dichterischer Laune — vielleicht in der gehobenen Stimmung nach dem Besuche von Sophie la Roche in Frankfurt — irgendein zufälliger äußerer Anstoß hat die beiden Vorstellungs- und Empfindungswelten, die um Herder und die um den Satyr, zusammengeführt und ihre Verschmelzung eingeleitet.

Herder-Satyros. Die äußeren Zeugnisse für diese Beziehung sind seit Scherer so eifrig zusammengetragen und so vielseitig erörtert worden, daß ein Hinweis auf die Literatur über das Urbild für Goethes Dichtung genügt. Hier sollen nur die Ergebnisse der ganzen Modellforschung noch einmal herangezogen werden, die zugleich für den inneren Charakter des Satyros, für das Verständnis der Dichtung im engsten und innerlichsten Sinn wichtig sind.

Scherer hat darauf aufmerksam gemacht,[1]) daß Hamann in den Frankfurter gelehrten Anzeigen von 1772 S. 684 der „Sokratische Faun" genannt wird. Dieser Name, der an die Titelvignette der „Kreuzzüge des Philologen" anknüpft — ein bärtiger Faunkopf —, also ein von Hamann selbst akzeptierter sein muß, bezeichnet in der Anwendung auf Hamann nicht nur den Satyriker schlechthin — so wie man etwa Klotz einen Satyr nannte —; es ist darin vielmehr ein

1) Aus Goethes Frühzeit S. 46.

Element der besonderen Eigenart Hamannscher Satyre aufgenommen, eine Hindeutung auf den besonderen kritischen Standpunkt des Magus. Die symbolische Bedeutung des Faun entspricht hier seinem Wesen besser als in der üblichen Zusammenstellung von Satyr und Satire. Denn das Bild des Faun bezeichnet hier zugleich Hamanns großartige Geringschätzung des Künstlichen und Regelhaften, des Verstandesmäßigen und Theoretisch-Exakten, und die pathetische Betonung aller imponderabilen seelischen Kräfte und Eindrücke, aller primitiven, unbewußten, verstandesmäßig unartikulierten seelischen Äußerungen.

In demselben Sinne trägt Herder in der literarischen Welt schon den Namen eines Faun. Es waren, wie Erich Schmidt nachgewiesen hat,[1]) die Klotzianer, die dem Verfasser der „Kritischen Wälder" diesen Namen angehängt hatten; „ihre Zeitschriften" — ich zitiere Erich Schmidt — „gossen giftigen Hohn über den 'Faun', den 'kritischen Waldmann', das 'livländische Pfäfflein', das als 'Satyr maskiert, in den Wäldern unter wilden Tieren und Eulen haust und sich am Sang des Uhus ergetzt.'" Seuffert hat zu den hier gesammelten Beispielen noch einen Brief Flögels an Klotz vom 20. Juli 1769 gestellt, in dem Herder der „Waldbruder" genannt wird.[2]) Für den Satyros wichtiger ist der von Erich Schmidt[3]) veröffentlichte Brief von Harles an Ring vom 12. Dezember 1770, auf den schon Scherer[4]) verwiesen hat: „wenn er (Herder) aber der kritische Waldmann ist, wie er nach vielen Datis wohl bleiben wird, so beneide ich Sie nicht. Dann ist er mir zu sehr Faunus."

Für seine Freunde noch mehr als für seine Feinde liegt in diesem Spitznamen „Faun", „Satyr" der Ausdruck für den Inhalt seiner Rolle als Kritiker sowohl als für seine Art, diese Rolle auszuführen. Er ist der Prophet des Ursprünglichen im historischen und psychologischen Sinn, der Ästhetiker der Sinnlichkeit und des Nackten — der Rousseau der Literatur und der Kunst. Das Bild des Faun deckt zugleich seine leidenschaftliche Rücksichtslosigkeit, die in der Polemik konziliante Formen und die zurückhaltende Bedingtheit des wissenschaftlichen Ausdrucks verschmäht; es spiegelt sein hochgespanntes Selbstbewußtsein, das durch eine gewisse Schwerfälligkeit und Ungeschicktheit der Form sich noch schroffer äußert. Auch das Suchen nach starken und schweren Worten auf Kosten der Ebenmäßigkeit und Eleganz der Sprache, die Rückkehr zu primitiven Ausdrucks-

1) Lessing 2a. 1, 659 und 714.
2) Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch. 6, S. 480.
3) Im neuen Reich 1879. Nr. 26. II. S. 440. 4) G. J.-B. II. S. 84.

mitteln, ja das bewußte Sichgehenlassen des Herderschen Stils, in dem ein immer waches Bedürfnis nach Auflehnung gegen das Verstandesklare, Kultivierte und Abgeschliffene zu Worte kommt, ist ein Zug, der im Faun wohl bildlich ausgedrückt werden kann. Gerade diese selbstbewußte und eigenmächtige Geringschätzung der üblichen Ansprüche an Klarheit und Verständlichkeit der Sprache fällt den Zeitgenossen Herders besonders unangenehm auf. Wieland tadelt wiederholt die von Hamann aufgebrachten Künsteleien der Geniesprache, und Merck braucht für Herders schriftstellerische Manieren das Bild, es sei, als ob sich jemand im Schlafrock zu Pferde setze und auch noch verlangen wollte, man sollte das verstehen und billigen. — Dazu kommt schließlich noch die mit temperamentvoller, mehr gefühls- als verstandesmäßiger Kritik leicht verbundene Launenhaftigkeit und Willkür, die Herder an sich selbst kennt. Er nennt sich Merck gegenüber den Capriccio mit Bocksfüßen, der sich schwer in einen harmonischen Apoll umwandeln lasse.[1]) Auch Goethe steht unter dem Eindruck dieser launenhaften Willkür bei Herder, wenn er schreibt: „Habt Ihr was wider mich, so sagt's. Grad und ernst, oder bös, grinsend, wie's kommt."[2])

So war es sehr natürlich, daß sich Herders Wesen, durch die Brille übelwollender Kritik oder im ungerecht machenden Groll getäuschten Glaubens angesehen, zum Bilde des Satyrs verzerrte. Und leicht vollzog sich die Vereinigung gerade von Herders Persönlichkeit, wie sie in das Leben des jungen Goethe getreten war, mit der Satyrgestalt, die aus dem Gedankenkreise des Prometheus heraus ihre Wesenszüge empfangen hatte.

Wir haben also in der Satyrosdichtung die eigentümliche Erscheinung, daß eine Gestalt, die für den Dichter ein starkes selbstständiges philosophisch-künstlerisches Interesse besitzt,[3]) zugleich zum Bilde wird, in dem sich eine konkrete Persönlichkeit und die mit ihr verknüpften Geschehnisse charakteristisch spiegeln sollen. Darin, daß die Dichtung diesen doppelten Ansprüchen genügen mußte, liegt die Schwierigkeit ihrer Deutung. Während z. B. im „Pater Brey" die Modellfrage deshalb verhältnismäßig einfach liegt, weil die Figuren ihren Charakter ganz und gar von den Personen empfangen können,

1) Herbst 1772 an Merck. Briefe an Joh. Heinr. Merck von Goethe, Herder, Wieland u. a. Darmstadt 1835. S. 35 f.

2) W. A. IV 2, S. 18.

3) Diesen Gesichtspunkt für die Deutung hat Minor, soviel ich sehen kann, zum erstenmal hervorgehoben. Anz. f. D. Alt. XIII. 2. März 1887. S. 175 ff.

als deren Abbilder sie dienen, hat man bei der Satyrosdichtung immer daran festzuhalten, daß mit der Satyrosgestalt schon eine ganze Reihe teils traditionell gegebener, teils von Goethe aus dem Prometheusgedankenkreise hineingetragener Züge feststehen, als Grenzen gewissermaßen, die der Angleichung an das Urbild gesetzt sind. Und nicht nur das. Jeder große Künstler besitzt seinen Gestalten gegenüber eine gewisse Objektivität, ein feines künstlerisches Gerechtigkeitsgefühl, das ihn den Anforderungen einer einmal erfaßten Individualität unterwirft und ihn zwingt, ihrem Wesen zur vollkommenen Verkörperung zu helfen. Dieser Zwang ist unbedingt stärker als irgendwelche Tendenzen und Beziehungen außerhalb der imaginären Welt, in die der Künstler eingetreten ist. Die Deutung hat daher, meine ich, immer zuerst zu fragen, ob irgendein einzelner Zug zur Entfaltung der dichterischen Gestalt notwendig da sein muß, ehe sie ihn als einen porträtierenden bezeichnet. Man darf in einer solchen Dichtung — wenigstens nicht bei Goethe — nicht eine mechanische Kopie der Wirklichkeit suchen, nicht eine genau entsprechende Übertragung einzelner tatsächlicher Vorgänge. Der Prozeß der dichterischen Verkörperung ist viel komplizierter. Ist der Zweck die Karikatur einer Persönlichkeit, so wird die direkte Analogie vielleicht nur in bestimmten Eigenschaften und Charakterzügen zu suchen sein. Die Verhältnisse, Beziehungen und Handlungen aber, in denen nun die symbolische Gestalt diese Züge darstellt, müssen ihrer eigenen natürlichen Lebensgemeinschaft entnommen sein. Dazu kommt noch im Drama die Notwendigkeit, die Handlung irgendwie dramatisch abzurunden, die meist dazu führen wird, über die konkrete Vorlage hinaus Motive in die Dichtung hineinzutragen, die nur der Phantasie, nicht mehr der Wirklichkeit angehören.

Wenn Goethe eine dramatische Karikatur Herders schuf, die ihn als vergötterten Waldteufel oder als „Satanas im Priesterrock“ zeigen sollte, so bedurfte er für den Helden seiner Dichtung eines Analogons der Verhältnisse und Beziehungen, in denen diese Eigenschaften des Urbildes tatsächlich hervorgetreten waren oder ihrer Natur nach am stärksten hervortreten konnten. Im Vordergrund also steht Goethes eigenes Verhältnis zu Herder, wie es sich spiegelt im Einsiedler und dem Satyros, und das seine Färbung durch seine demütige Dienstwilligkeit und den anspruchsvollen Egoismus Herders empfängt. Dies Verhältnis wird die Grundlage, auf der sich die Handlung des Dramas aufbaut — ein unwillkürliches Zeugnis dafür, daß hier das stärkste persönliche Interesse des Dichters, die eigentliche Konzeptionsstelle des Dramas liegt.

Das Nächste ist dann Herders Verhältnis zu Karoline. Es gab für eine übermütige Karikatur ein besonders reizvolles Motiv, wie sich die in allerlei ausgeklügelten Gefühlserlebnissen schwelgende Sentimentalität, das gesucht Ätherische des Brautverkehrs zwischen Herder und Karoline gegen seine dem Derben durchaus nicht abgeneigte Art des Genieverkehrs mit den Freunden abhob, und wie die geschraubte, schöngeistig-moralisch verbrämte Sprache auf beiden Seiten die menschlich-natürliche Sinnlichkeit, die — wie das z. B. auch Scherer stark hervorgehoben hat — augenscheinlich zugrunde lag, zu verleugnen bestrebt war und doch immer wieder durchscheinen ließ. Auch wenn Goethe keine Briefe Herders an Karoline gelesen hätte — es ist anzunehmen, daß sie damit innerhalb der Gemeinschaft der Heiligen nicht sehr zurückhaltend war —, so beherrschte doch dieser Ton die Unterhaltungen über Herder in diesem Kreise, und Goethe selbst war, wenn auch mit dem leise angedeuteten Distanzbewußtsein seines Felsweihegesanges und des Liedes an Urania, darauf eingegangen.

Ein drittes Motiv schließlich gab Herders Verhältnis zum Publikum, zu seinen Anhängern. Hier, wo wirkliche konkrete Situationen dem Dichter nicht vorlagen, wirken die Vorstellungskomplexe, die sich für Goethe um die Satyrgestalt geschlossen hatten, stärker als die Beziehung auf das Urbild auf die Ausgestaltung sowohl der Handlung als der Satyrospredigten. Satyros entfernt sich von seinem Urbilde. Die Herderschen Elemente werden hier unwesentlicher; was ursprünglich Bild war, gewinnt mehr und mehr eine selbständige Bedeutung.

Jedenfalls umschließen diese drei Vorgänge die pasquinische Seite der Dichtung. Wie sie nun miteinander zu einem Drama verbunden werden, dafür werden die Bedingungen mehr im Bilde als in der Wirklichkeit zu suchen sein, so wie etwa im Pater Brey die Strafe am Pater keine Grundlage in den realen Verhältnissen hat, sondern der Notwendigkeit entspricht, die Handlung dramatisch abzuschließen.

Es wird deshalb auch das Verhältnis des Einsiedlers oder des Satyros zu Eudora sicher nur der unerläßlichen Ergänzung der Handlung dienen — d. h. man wird hier am wenigsten nach persönlichen, biographischen Zügen zu suchen haben.

Diese vorläufig aufgestellten Hauptgesichtspunkte für die Deutung der Satyrosdichtung werden nun in einer Einzeluntersuchung durchzuführen sein.

III. Die Entfaltung der Konzeption.

1. Satyros.

Goethe nimmt die Mosaik für seine Satyrosgestalt und ihre Umgebung aus den verschiedenen literarischen und künstlerischen Sphären, denen der Satyr in der Tradition angehört hatte.

Wie bereits Scherer[1]) andeutet, ist der Satyr in Goethes Dichtung nicht bockfüßig gedacht. Es scheint vielmehr, daß die Vorstellung des später von Heyne[2]) vom geißfüßigen, gehörnten Pangeschlecht geschiedenen echten Satyrs Goethe vorschwebt. Dieser Satyr ist nur an dem Schwanz und den spitzen Ohren vom Menschen zu unterscheiden. Dem Satyros Goethes schindelt der Waldbruder sein zerbrochenes Bein, ohne seine Tierheit zu bemerken, und der Arsinoe sind nur die spitzen Ohren verdächtig. Der Satyr, der durch seine menschliche Gestalt täuscht, und den nur seine Ohren verraten, ist übrigens eine der Zeit so vertraute Vorstellung, daß das „Faunenohr" ein geflügeltes Wort geworden ist.[3]) Fehlen nun aber Goethes Satyros auch die Abzeichen der Tierheit, so scheint doch im übrigen die Winckelmannsche Vorstellung vom Satyr als einem „Bilde reifer, schöner Jugend" für Goethe keineswegs maßgebend gewesen zu sein. Scheint — denn eine zweifellos klare Vorstellung von dem Äußeren des Satyros läßt sich aus den Andeutungen der Dichtung nicht gewinnen, ja man möchte fast zweifeln, ob Goethe selbst sich seinen Satyr bis in alle einzelnen Züge hinein innerlich veranschaulicht hat.

---

1) Aus Goethes Frühzeit. S. 46.

2) Antiquarische Aufsätze. II Stck. Nr. II.

3) Vgl. z. B. Gotter I, 333 „Den Witzigsten entstellt ein Faunenohr". Einsiedel an Knebel (30. Juni 1778. Knebels lit. Nachlaß I S. 23)

„So daß Faun-Ohr und Hinterfuß
Dir machen wird noch viel Verdruß."

Goethe selbst (A. l. H. 31, 237): „nur durfte man sich nicht weit umsehen, ohne das Faunenohr zu erblicken, das durch die häusliche Zucht eines wohlhabenden Landedelmanns durchstach."

Schmiegt sich auch das Bild des antiken, jugendlich lässigen Flötenspielers der Szene und dem Liede am Brunn am schönsten an, deutet vielleicht auch des Satyros Verwunderung über den Bart des Hermes darauf hin, daß wir uns ihn selbst bartlos denken sollen, so sind doch andererseits die Züge, die ihn als „Waldteufel" bezeichnen, überwiegend.

Und so wird man wohl Psyches Bewunderung für sein Äußeres nicht so aufzufassen haben, daß tatsächlich die Erscheinung des Satyros der Wirkung seiner erhabenen Worte zu Hilfe kommt, sondern ihre Schwärmerei wird im Gegenteil nur die ironische Färbung des Kontrastes vertiefen sollen. Denn Eudoras „Ihro borst'ge Majestät" und des Einsiedlers „Ungeheuer", „hinkender Teufel", „Tier" legen den Schluß auf ein nicht nur wildes und ungepflegtes, sondern auch an sich abschreckendes Äußere sehr nahe, und auch die Worte des Satyros: „die Maidels laufen so vor mir" scheinen nicht nur die Nacktheit, sondern auch eine sinnliche Brutalität seines Aussehens vorauszusetzen. Freilich an die ins Ekelhafte gesteigerte Häßlichkeit, die den Satyr im Pastor Fido auszeichnet, wird man nicht denken dürfen, aber vielleicht an die bewußte Sinnlichkeit des Rubensschen Satyrs und die derbe Pracht seiner athletischen Männlichkeit. Goethe hatte die Satyrbilder von Rubens in der Dresdener Galerie gesehen.[1]) Und der leuchtende Realismus, die sinnliche Kraft des Niederländers sprach jetzt mächtig zu seinem künstlerischen Gefühl; das beweisen seine Worte über Rubens in „Nach Falconet und über Falconet". Auch die Beziehung zu Rousseaus Urmenschen führt auf einen derberen Satyrtypus. Physische Kraft ist ein Hauptzug des Wilden. Nach der Schilderung im Traité sur l'Inégalité ist er durch die dauernde Übung seiner Kräfte und durch die Abhärtung seines Körpers zum Athleten geworden,[2]) den die Gefahren der Wildnis keineswegs schrecken. Auch die Reisebeschreibung, die Rousseau zitiert,[3]) und der Wieland ironisierend nacherzählt,[4]) weiß von der gewaltigen

1) Das jetzt im Darmstädter Museum befindliche Duplikat eines späteren Werkstattbildes der Dresdener Galerie: „Dianas Heimkehr von der Jagd" (Kat. Nr. 980) war damals, wie mir die Direktion der Kunst- und Altertumssammlungen freundlichst mitteilt, noch nicht in Darmstadt. Damals war nur ein Bacchanal von Seekatz, eine Skizze nach Carpioni, dort.

2) Rousseau: Œuvres Bd. I p. 537; in übertragener Bedeutung im Discours sur les Sciences: „L'homme de bien est athlète qui se plaît à combattre nu ..."

3) A. a. O. p. 572 f.

4) Werke Bd. 31, S. 29: „Diese Geschöpfe sind, wie man uns berichtet, von der gewöhnlichen Größe eines Menschen, aber viel dicker, und so stark, daß 'zehen Neger nicht genug wären, um Einen davon lebendig zu fangen.'"

Stärke der Halbmenschen, die man gesehen haben will, Wunder zu berichten.

Dem Urmenschen Rousseaus gilt natürlich auch alles, was über das ungepflegte Äußere des Satyros gesagt ist; freilich spielen die „langen Nägel an den Händen" und das „ungekämmte Haar" bei seinen Verspöttern eine größere Rolle, als bei dem Genfer Propheten selbst. Anknüpfungen fanden sich aber auch bei ihm; „Je n'examinerai pas si, comme le pense Aristote, ses ongles allongés ne furent point d'abord des griffes crochues" heißt es bei Rousseau,[1]) eine Stelle, die Wieland im Auge zu haben scheint, wenn er in den Betrachtungen über J. J. Rousseaus ursprünglichen Zustand der Menschen sagt: „Es ist pure Höflichkeit, daß er ihm die langen krummen Klauen des Aristoteles ... erlassen hat."[2])

Auch das „Adlerauge", auf das Psyches „wie glühend stark umher er schaut" hindeutet, könnte an die scharfen Sinne des Naturmenschen erinnern, dem Rousseau „la vue de la plus grande subtilité"[3]) ausdrücklich zuschreibt. Jedenfalls scheint es überflüssig, nach diesem Zug den Herderschen Briefwechsel zu durchforschen oder gar in Herders Werken nach der Verwendung ähnlicher Bilder zu suchen, da „Adlerblick", „Adlerauge" im Sprachschatz der Zeit zu den geläufigsten Bildern gehört[4]) und Goethe überdies durch Pindar in dieser Zeit auf das Gleichnis geführt wurde.

Wir wenden uns von der äußeren Charakteristik des Satyrs selbst zur Ausstattung seines Milieu.

Der Satyr, der hoch oben im Gebirge mit den wilden Ziegen wohnt, wo er fette Milch und Käse in Fülle hat, gehört zum Teil der antiken Idylle an, dem Theokrit und Virgil. Goethe kannte Virgil schon in Leipzig,[5]) Theokrit las er im Urtext 1772 in Wetzlar.[6]) Ziegen und Milch und Käse spielen im Hirtenleben der antiken Idylle

---

1) Rousseau: Œuvres T. I p. 536.

2) Wielands Werke, hrsg. v. Gruber, Bd. 31, S. 14.

3) A. a. O. p. 539.

4) Z. B. Gotter (Gedichte I. Epistel über die Starkgeisterey) „mit Adlerblicken alles tief durchschaut." Klamer Schmidt (Phantasieen nach Petrarkas Manier. Halle 1772): „mir fehlt der Adlerblick bezauberter Kamönen." Auch die Stelle bei Lavater, in der es von dem Herzog von Württemberg heißt: „Unerschöpfliche Seminalkraft, unersättliche Eitelkeit! Adlersblick! Heldengang! — — —" (an Goethe 1. September 1775. G. J. B. XI, S. 105 f.) kann vielleicht herangezogen werden, obgleich hier auch eine Rückwirkung der Herder-Goethe-Sprache auf Lavater vorliegen könnte.

5) An Behrisch (10. oder 11. Oktober 1766). W. A. IV 1, S. 63.

6) An Herder (Mitte Juli 1772). W. A. IV 2, S. 15 ff.

eine so große Rolle, daß die modernen Arkadier ja sogar daran Anstoß nahmen. Der von Joh. Ad. Schlegel zitierte St. Mard bemängelt insbesondere Virgil: „Daran wird mir wenig gelegen sein, wenn man mir in einer Ekloge viel von Kastanien und Käse vorredet.“[1])

Aber es scheint, daß hinter Goethes Satyros, der droben in seiner Höhle mit wilden Ziegen haust und in Milch und Käse schwelgt, noch ein anderes Bild steht: der Kyklop.

Von zwei Seiten ist diese Gestalt zur Zeit der Satyrosdichtung Goethe nachweislich nahe gebracht: einmal durch Theokrit, den er, wie schon erwähnt, in Wetzlar las, und dann durch Homer, der, wie ein Brief Goethes an Kestner vom 28. Januar 1773 berichtet, im Winter dieses Jahres Lieblingslektüre im Kreise seiner Schwester geworden war und der Goethe in Wetzlar begleitet hatte. Wahrscheinlich ist es auch, daß Goethe, wenn auch nicht im Urtext, den Kyklops des Euripides gekannt hat. Als einziges noch erhaltenes Beispiel des antiken Satyrdramas spielt der Kyklops in der philologischen Wissenschaft des 18. Jahrhunderts eine besondere Rolle und wird in allen bedeutenderen theoretischen Werken zur Dichtkunst angeführt. Es gab zwar keine deutsche, aber mehrere lateinische Übersetzungen davon.[2]) Daß dem Satyr als Träger des Urmenschentums im Sinne Rousseaus sich Züge des Polyphem unterschoben, ist vollkommen begreiflich. Stellt doch das Kyklopenland gewissermaßen die klassische Vorstellung eines noch unzivilisierten Urzustandes dar:[3])

1) Œuvres Tome IV p. 85; von Schlegel zitiert in der Schrift „Vom Natürlichen in Schäfergedichten.“ Auf die Kastanien in der Ekloge Virgils ist oben schon hingewiesen. Rauhe Kastanien, unter denen die Früchte verbreitet liegen, gehören zur idyllischen Landschaft (VII. Ekloge Vs. 53). Zeitige Baumfrucht, wilde Kastanien und gepreßte Milch ist die Bewirtung des Hirten (I. Ekloge Vs. 80 f. II 52). Es erscheint darum fast überflüssig, wie Scherer (Aus Goethes Frühzeit. S. 56) den Kastanien noch eine besondere Bedeutung zuzuschreiben, oder wie Wilmanns auf Wielands „Beiträge“ zu verweisen, in denen die Eicheln als Speise des Wilden beanstandet und Kastanien statt dessen vorgeschlagen werden (W. 31, S. 72). Möglich ist ja dieser Zusammenhang mit den Beiträgen; aber es ist angesichts der Tatsache, daß Tille letzthin den ganzen Satyros aus Wielands Beiträgen erklärte, vielleicht doch notwendig, an den einzelnen Stellen darauf hinzuweisen, daß man sie nicht unbedingt heranzuziehen braucht. Übrigens ist auch bei Rousseau selbst (a. a. O. p. 568) im Traité sur l'Inégalité von Kastanien als nahrungspendenden Bäumen die Rede.

2) Z. B. hat Casaubonus seinem Werke über die Satire eine solche beigefügt. Goethe zitiert Casaubonus einmal in den „Ephemerides“ W. A. I 37, S. 97.

3) In diesem Sinne führt auch Wieland die „Kyklopen des alten Vater Homers“ in den „Beiträgen“ an (W. Bd. 31, S. 17) und in den „Grazien“ 1. Buch. W. Bd. 12, S. 77.

Und an das Land der Kyklopen, der ungesetzlichen Frevler,
Kamen wir, welche der Macht unsterblicher Götter vertrauend,
Nirgend baun mit Händen zu Pflanzungen oder zu Feldfrucht;
— — — — — — — — — — — — — —
Dort ist weder Gesetz noch Ratsversammlung des Volkes;
Sondern all' umwohnen die Felsenhöhn der Gebirge
Rings in gewölbeten Grotten, und jeglicher richtet nach Willkür
Weiber und Kinder allein, und niemand achtet des andern.

In Frage und Antwort zwischen Odysseus und dem Silen berichtet das Satyrspiel Ähnliches über das Land und seine Bewohner.

Der Kyklop des Theokrit rühmt im Liebesgesang an die Galatea, daß er selbst sich von tausend Schafen die Milch zum süßen Trunke melke, daß fetter Käse ihm zu keiner Zeit mangele, und stellt ihr die gleichen Genüsse in Aussicht. Das ist das für den Satyr so beliebte Motiv der vergeblichen Liebeswerbung, in dem sogar die Syrinx, die der Kyklop kunstvoll zu spielen versteht, wie er sich gleich dem Pan und Satyr rühmt, Verwendung gefunden hat.

Ein anderer, mehr innerlicher Zug ist noch bedeutsamer. Sowohl in der Odyssee als bei Euripides gilt der Kyklop als der Götterverächter:

Nichts ja gilt den Kyklopen der Donnerer Zeus Kronion
Noch die seligen Götter; denn weit vortrefflicher sind wir.

Viel stärker noch tritt dieser Zug bei Euripides hervor; er spiegelt in seiner breiteren Ausführung und stärkeren Differenzierung ganze Gedankenreihen materialistischer Reflexion. Der Kyklop, der in seiner schirmenden Felsenkluft, dem Donner und Regen des Zeus trotzend, auf dem Rücken liegt, sein gebratenes Wild verschlingt und sich mit Milch aus mächtigen Kübeln den Schlund feuchtet, der sieht nicht ein, weshalb einer, der ihm nichts anhaben kann, ein größerer Gott sein solle als er selbst. Besitz und Reichtum ist der Gott des Weisen; alles andere sind schöne Worte und gezierte Redensarten. Das Land zeugt ja doch von selbst die Kräuter, um sein Vieh fett zu machen; dafür hat er niemand zu danken. Er opfert sich selbst, denn aller Götter größester ist sein Bauch. Und außer Essen und Trinken kümmert ihn nichts. Er will sich durch die Superklugkeit derer, die überflüssige Gesetze machen, die schöne Einfachheit seines Lebens nicht stören lassen.[1])

1) *ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός·*
τὰ δ' ἄλλα κόμποι καὶ λόγων εὐμορφίαι.
ἄκρας δ' ἐναλίας ἂς καθίδρυται πατὴρ
χαίρειν κελεύω· τί τάδε προυστήσω λόγῳ;
Ζηνὸς δ' ἐγὼ κεραυνὸν οὐ φρίσσω, ξένε,

Und nun denken wir an die Reden des Satyros! Dasselbe Pochen auf die brutale Kraft:

Denn Gott ist Gott, und ich bin ich —

Dieselbe Verachtung für die sklavische Arbeit um das Leben:

Stehn auf seinen Füßen,
Der Erde genießen,
Nicht kränklich erwählen,
Mit Bereiten sich quälen;
Der Baum wird zum Zelte,
Zum Teppich das Gras,
Und rohe Kastanien
Ein herrlicher Fraß!

und das gleiche Aufgehen im physischen Wohlbehagen:

In meiner Höhl' da lebt man doch;
Hat Wein im wohlgeschnitzten Krug
Und fette Milch und Käs' genug.
— — — — — — — —

Da droben im G'birg die wilden Ziegen,
Wenn ich eine bei'n Hörnern thu' kriegen,
Fass' mit dem Maul ihre vollen Zitzen,
Thu' mir mit Macht die Gurgel bespritzen,
Das ist, bei Gott! ein ander Wesen.

Freilich liegen auch Elemente des Rousseauschen Urmenschentypus in diesem selbstherrlichen, materialistischen Kraftprotzentum.

οὐδ' οἶδ' ὅτι Ζεύς ἐστ' ἐμοῦ κρείσσων θεός.
οὔ μοι μέλει τὸ λοιπόν· ὡς δ' οὔ μοι μέλει
ἄκουσον. ὅταν ἄνωθεν ὄμβρον ἐκχέῃ,
ἐν τῇδε πέτρᾳ στέγν' ἔχω σκηνώματα,
ἢ μόσχον ὀπτὸν ἤ τι θήρειον δάκος
δαινύμενος, εὐ τέγγων τε γαστέρ' ὑπτίαν,
ἐπεκπιὼν γάλακτος ἀμφορέα, πέπλον
κρούω, Διὸς βρονταῖσιν εἰς ἔριν κτυπῶν.
ὅταν δὲ βορρᾶς χιόνα Θρῄκιος χέῃ,
δοραῖσι θηρῶν σῶμα περιβαλὼν ἐμὸν
καὶ πῦρ ἀναίθων, χιόνος οὐδέν μοι μέλει.
ἡ γῆ δ' ἀνάγκῃ, κἂν θέλῃ κἂν μὴ θέλῃ,
τίκτουσα ποίαν τἀμὰ πιαίνει βοτά.
ἀγὼ οὕτινι θύω πλὴν ἐμοί, θεοῖσι δ' οὔ,
καὶ τῇ μεγίστῃ γαστρὶ τῇδε δαιμόνων·
ὡς τοὐμπιεῖν γε καὶ φαγεῖν τοὐφ' ἡμέραν,
Ζεὺς οὗτος ἀνθρώποισι τοῖσι σώφροσι,
λυπεῖν δὲ μηδὲν αὐτόν· οἳ δὲ τοὺς νόμους
ἔθεντο ποικίλλοντες ἀνθρώπων βίον,
κλαίειν ἄνωγα· τὴν δ' ἐμὴν ψυχὴν ἐγὼ
οὐ παύσομαι δρῶν εὖ κατεσθίων τεσέ.
(316—341.)

Auch der Wilde „s'imagine follement être le seul propriétaire de tout l'univers“;[1]) „chaque homme“ — heißt es an einer anderen Stelle — „en particulier se regardant lui-même comme le seul spectateur qui l'observe, comme le seul être dans l'univers qui prenne intérêt à lui, comme le seul juge de son propre mérite“[2]) — — aber dieses Sichselbstgenugsein, das immer wieder an dem Urmenschen hervorgehoben wird,[3]) bezieht sich doch mehr oder vielleicht nur auf seine sozialen Anschauungen, nicht auf seine religiösen. Seine Götterverachtung teilt der Satyr nur mit dem Kyklopen; denn die Phase der literarischen Tradition, in der eine christlich moralisierende Richtung den Satyr als böses Prinzip behandelte, und in der er in diesem Sinne häufig „Götterschmäher“ genannt wird, dürfte dem Dichter kaum etwas geboten haben.

Die Verwandtschaft des Satyros mit dem Kyklopen hat die Untersuchung schon weiter in den Gedankengehalt der Dichtung hineingeführt, als an dieser Stelle hätte geschehen sollen, wo es sich zunächst nur um die Mosaik zur Satyrgestalt selbst — noch nicht um den Inhalt der Dichtung handelte. Wir kehren zur äußeren Charakteristik des Satyros zurück.

Von der traditionellen Satyrgestalt übernimmt Goethe weiterhin das Unbeholfene und Täppische, das im antiken Faun noch als jugendliche, unbeherrschte Lässigkeit erscheint, im Satyr des Renaissanceschäferspiels zu ungeschlachter Derbheit grotesk verzerrt wird. Typisch für den Satyr ist es, daß er in allerlei Klemmen und mißliche Lagen gerät, daß er stürzt oder sich verletzt oder festgebunden oder auf irgendeine Weise genarrt wird. Auf das Bildwerk des auf dem Rücken liegenden Faun, dem ein anderer einen Dorn aus dem Fuß zieht, hat schon Biedermann[4]) verwiesen. Auch der hilflos berauschte Silen, dem die Faunen beistehen, dem sie auch wohl einen Schabernack spielen, verstärkt diesen Zug in der allgemeinen Satyrtradition. Ein Hauptmoment für die Wirkung der Situation ist dabei sein jämmerliches, rückhaltloses Wehgeheul. Man denke nur an den gestürzten Satyr im Pastor Fido: „Ach welch ein Schmerz — ich Unglücklicher — ach mein Kopf — ach meine Seite — ach das Rückgrat — o welch ein harter Fall! Kaum kann ich mich bewegen und wieder aufrichten.“

---

1) Rousseau a. a. O. p. 546. 2) p. 576.

3) Z. B. auch p. 549 „l'homme sauvage, sujet à peu de passions, et se suffisant à lui-même“; p. 566 „le sauvage vit en lui-même.“

4) Goetheforschungen N. F. 1886. S. 75 ff.

Eigenschaften des Urmenschen im Traité sur l'Inégalité begegnen sich bei Goethe mit dem Wesen des antiken Faun darin, daß der Schlaf als eine charakteristische Situation für den Satyr verwertet wird. „Les seuls biens qu'il connoisse dans l'univers sont la nourriture, une femelle et le repos“[1]) heißt es bei Rousseau, und derber gibt Wieland diese Stelle in den „Beiträgen“ wieder.[2]) In der Kunst war der Schlaf zu einer bildnerischen Ausdrucksform für das Unbewußt-Animalische des Satyrs geworden; die antike Idylle sprach von dem schlafenden Pan, der von der Wildjagd ausruht, und von dem schweren Schlummer des berauschten Silen, und die moderne Hirtendichtung schilderte den Faun, wenn er aus tiefem Schlaf gähnend erwacht. Also auch hier greift Goethe einen bereit liegenden Zug der Überlieferung auf, den er dann freilich mit ganz eigener Keckheit und Anschaulichkeit individualisiert.

Ebenso benutzt er das Motiv des Flötenspiels, das ihm die Satyrtradition von Theokrit bis zur „Rohrpfeiffen“ des Komödiantendramas und der „vielröhrigen Pfeife“ Geßners vielfältig darbot. Auch Rousseau[3]) sieht in dem Flötenspiel eine primitive Kunstübung. Die Schilderung von dem Eindruck des Liedes

Hast Melodie vom Himmel geführt
Und Fels und Wald und Fluß gerührt usw.

erinnert an die Orpheussage, aber auch, worauf schon mehrfach hingewiesen worden ist, an Virgils Silen und seinen Sang, der die Faunen und die Tiere des Waldes, ja auch die knorrigen Eichen in rhythmische Bewegung versetzt — gewaltiger als die Töne, mit denen Phöbus den parnassischen Felsen erzittern läßt, und der Gesang des Orpheus.

Mit dem Flötenspiel verknüpft sich der Gedanke an Pan, der dem Liede des Satyros zugrunde liegt. Satyros singt — und es ist, als sähe der Dichter dabei ein Bild des flötenspielenden Pan in einsamer Wildnis, wie es in den Parkanlagen der Zeit so oft zu finden war — die Klage des Flurengottes, des Herrn der Gefilde, dem alles untertan ist, der Melodie vom Himmel geführt hat und seinem Liebesleid eine Stimme schuf in den Tönen der Syrinx. Auch hier wieder schließt sich Rousseausches an: das Herrschergefühl des für sich schweifenden Wilden, in dem doch zugleich eine Note der Sehnsucht

1) Œuvres. T. I, p. 541. 2) Wielands Werke. Bd. 31, S. 12. S. 86.
3) A. a. O. p. 577: „la sorte de plaisir qu'un sauvage prend à passer sa vie seul au milieu des bois ou à la pêche ou à souffler dans une mauvaise flûte.“

mitklingt, die ihn aus seiner selbstgenügsamen Einsamkeit in sein schmerzhaftes Menschenschicksal hinaustreibt, eine Note der Rousseau-Klage: „Die Tiere sind glücklich, ihr König allein ist elend.“[1])

Auf den Urmenschen wird es auch zurückzuführen sein, daß der Satyros Vater und Mutter nicht kennt. Freilich bietet auch die Tradition über Satyr und Pan dafür Anknüpfungspunkte, aber doch nur vereinzelt; die meisten mythologischen Überlieferungen führen Satyr und Pan auf bestimmte — wenn auch vielfach verschiedene Elternpaare zurück. Bei Rousseau aber war gerade dies Moment, die individuelle Sonderstellung des Urmenschen, und mehr noch, daß das fast als etwas Beneidenswertes, als eine Ursache des Wohlbefindens hingestellt wurde, das Ungeheuerlichste für die Zeitgenossen. Daß Rousseau die „vage Liebe des vaterlosen wilden Zustandes des menschlichen Geschlechts“ als „die glückselig machende Liebe“[2]) betrachtete, widerstrebte den moralischen Begriffen und der Gefühlswelt des deutschen Publikums am meisten, und in der Diskussion über Rousseau wurde deshalb gerade diese Seite seines Urmenschentypus Zielscheibe der heftigsten Anfeindung. Man wird also annehmen dürfen, daß von hier aus das Motiv auf den Satyros einwirkte. In diesem:

Woher ich komm', kann ich nicht sagen
— — — — — — — — —
Hab' weit und breit meinen Weg genommen.

Beziehungen auf Herder zu suchen, oder gar darin, daß das auf Herder nicht paßt, einen Grund gegen die Herder-Hypothese zu sehen, heißt doch wohl die innerlich notwendige Zugehörigkeit dieses Zuges zum Satyr-Urmenschen verkennen. Man könnte dann auch etwa bei Milch und Käse nach Anspielungen auf Herder suchen.

Als ein echtes Satyrmotiv sei zum Schluß auch noch das Stehlen angeführt. Auch darin liegt wenigstens ein Anklang an die Überlieferung, daß Goethe den rücksichtslosen Egoismus des Satyros durch einen Diebstahl zum Ausdruck bringt, wenn auch bei ihm dieser Diebstahl an sich neben der Versündigung an dem Querhölzelein mehr zurücktritt. Daß die Waldgötter den Hirten die Schafe stehlen, kehrt in direkten und indirekten Anspielungen im Hirtengedicht immer wieder.[3]) Im Pastor Fido bestiehlt der Satyr sogar im Auftrage seiner Geliebten die Schäfer und Schäferinnen.

1) Profession de Foi du Vicaire Savoyard.
2) Heinse an Gleim am 28. Jenner 1771.
3) Geßner: Daphnis. 2. Aufl. S. 129. Rost: Versuch von Schäfergedichten. S. 140.

Von den Merkmalen, die mehr die Gestalt des Goetheschen Satyros als solche, nicht den Satyros als Helden des Dramas kennzeichnen, kommen wir nun zur individuellen Entfaltung der Satyrosgestalt durch die Handlung des Dramas.

2. Satyros und der Einsiedler.

Wie kommt Goethe darauf, als Träger des Gegensatzes zum Satyros, als Vertreter zugleich seiner eigenen Persönlichkeit, soweit das Drama diese hervortreten läßt, den Einsiedler zu wählen?

Geht man von diesem subjektiven Element der Dichtung aus, so denkt man zunächst — und das ist in der Satyrosliteratur mehrfach[1]) hervorgehoben — an Goethes eigene Einsamkeit, die, zum Teil eine selbstgewählte oder doch mit den Ansprüchen seiner Persönlichkeit zusammenhängende, an die Weltflucht des Einsiedlers erinnert. Auch daß er der „Pilgrim" im Darmstädter Kreise war, hat man schon für den Satyros in Betracht gezogen.

Aber auch aus dem Satyrmotiv selbst wird diese Figur begreiflich. Der Einsiedler und der Satyr begegnen sich nicht zum erstenmal in der Literatur. Vielmehr ist der Einsiedler, der sich in wilde und unbewohnte Gegenden zurückzieht, als der natürliche Vermittler zwischen Menschenwelt und Waldwesen nicht selten mit dem Satyr zusammengekommen. Nicht nur in der Äsopischen Fabel, deren Zusammenhang mit Goethes Dichtung auf der Hand liegt. Von einer Begegnung zwischen Satyr und Einsiedler erzählt auch die christliche Legende: es ist eine Form der Berührung des frommen Gläubigen mit den dämonischen Mächten oder den seelenlosen Naturwesen des Heidentums. Dem heiligen Antonius soll ein Satyr erschienen sein, der ihn im Auftrag seiner Brüder gebeten hat, ihr Fürsprecher bei Gott zu sein, daß ihnen Christi Verdienst auch zugute kommen möchte. Das Jesuitendrama verwendet, wie wir gesehen haben, gern und oft diese legendenhafte Tradition, und auch in der Rolle des Einsiedlers im Hirtendrama der italienischen Renaissance mag etwas von ihr stecken. Man denke an den Elpino im Aminta. Wo der Satyr vorkommt, finden wir den Einsiedler auch im Komödiantenspiel: im „Tugend- und

1) Scherer: Aus Goethes Frühzeit. S. 46.

Liebesstreit“ und der „Tragi-comödia“. Sein Wesen zeigt überall die gleichen typischen Züge: er ist voll überlegener Milde und Güte für die Menschen, die er ohne Haß gemieden hat; die Verirrten nimmt er gastfrei auf und berät sie freundlich, und die Liebenden führt er zusammen. Dabei ist er geheimer Weisheit voll; er versteht es, den Leuten „Thema und Nativität“ zu stellen. — An den Pater Lorenzo des Shakespeare, der ja seinerseits diesen anderen Einsiedlern der englischen Komödianten nahesteht, hat sich schon Wilhelm Scherer durch den Satyros erinnert gefühlt.

Also auch die Person des Einsiedlers könnte auf einen Zusammenhang des Satyros mit dem Komödiantendrama führen, oder wenigstens die Vermutung stützen, daß ein solcher Zusammenhang vorhanden ist.

Aus Hans Sachs konnte für den Einsiedler noch eine andere Anregung stammen; möglicherweise nämlich liegt dem weiteren Schicksal des harmlosen Waldbruders, der niemand etwas zuleide tat und nun hilflos dem Tode preisgegeben werden soll, ein Eindruck von Hans Sachsens „dot im stock“[1]) zugrunde, wie da die Mörder über den Waldbruder herfallen und ihn erschlagen. Diese Vermutung stützt sich besonders darauf, daß Hans Sachs unsere Teilnahme für den Einsiedler mit denselben Mitteln weckt, daß er uns seine gütige und harmlose Natur in derselben Weise liebenswürdig erscheinen läßt wie Goethe. Der Waldbruder im „Dot im stock“ tritt mit folgendem Monolog auf:

Ich pin hewt lang im wald vmdreten,
Mein degliche tagzeit zw petten,
Wie ich das trieben hab vil jar.
Von der welt abgeschieden gar
Hab ich got dint in allen sachen
Mit vasten, petten vnd mit wachen,
Mit vil kestigung vnd hart liegen.[2])
Hab mich aller wolůest verziegen,
Darzw aller weltlichen er,
Keiner reichtům geachtet mer.
Allain mich noch erfrewen thůet
Got, das pest vnd aller hôchst gůet.
Nach dem allein thůet mich verlangen.
Hab mich gleich můed im wald vmbgangen,
Wil mich gleich seczn vnd hab rwe,
Den waltfogelein hôren zw,

1) Hallische Neudrucke. Bd. 60/61, hrsg. v. Goetze. Halle 1886. S. 95.

2) Sollte man hier nicht auch an des Satyros Wort denken dürfen:

Das ist eine Hundelagerstätt'!
Ein's Missetäters Folterbett! — —?

Wie sie mit gsang den schöpfer loben
In seinem höchsten tron dort oben,
Der in ir narung hat peschert
Vnd alle creatur ernert.

Damit sind wir zu dem Eingangsmonolog gekommen, in dem der Einsiedler als Kontrastfigur zum Satyr in der primitiven Expositionsmanier des Hans Sachs eingeführt wird.

Er verwahrt sich gegen den Argwohn eines Rousseauschen Pessimismus und Kulturhasses. Seine Empfindungen gegen die Menschen sind so losgelöst von jeder eigensüchtigen Regung, daß er zum Haß gar nicht fähig ist. Sie würden ihn sogar belustigen, wenn sie ihn nur ihrerseits auch in Ruhe lassen wollten. Wir hören den Goethe des Spätsommers in seinen Äußerungen zu Kestner: „Hören mag ich sie wohl, bis sie mich ennüieren."

Auffallend individualisiert ist der Ausdruck für die Menschenmüdigkeit des Einsiedlers in den Worten:

Bestehlen und be— — mich wie die Raben,
Und noch dazu Reverenzen haben!

Man hat dabei die Empfindung, daß hier etwas ganz subjektiv Goethesches zu Wort gekommen ist, eine besondere Erfahrung, die ihn gerade in dieser Zeit beschäftigt hat. Wir vergegenwärtigen uns, daß gerade um diese Zeit die Kritik begann, sich über Goethe zu äußern. Im ersten Stück seines zweiten Bandes hatte Wielands Merkur in einer Besprechung des Leipziger Musenalmanachs Goethes Gedicht „Die Nacht" in törichter Weise zerpflückt, eine spätere Nummer (II. Band, 3. Stück) hielt sich über den Stil der „deutschen Baukunst" auf. Unter dem 19. August hatte Schützes „Neuer gelehrter Mercurius" den Götz von Berlichingen verurteilt, und wenn nach allem, was vorangegangen war, die „Frankfurter gelehrten Anzeigen" vom 20. August seines Ruhmes voll waren, so wußte ja Goethe, daß er dem Schmeichler nicht viel mehr Gewicht beizulegen hatte als dem Tadler. Unter dem Eindruck dieser Kundgebungen und sicherlich noch vieler privater verständnisloser Zustimmungen oder Ablehnungen schreibt Goethe Ende August an Sophie la Roche: „Mir ist die Kleinheit des Menschen wieder bey der Gelegenheit recht merkwürdig geworden, und mir gehts wie dem D. Dechant, der die Sotisen seiner Widersacher wie eine Perlenschnur am Hals trägt."[1]) Ganz dasselbe Bild von Goethes Meinungen über die Rezensenten gibt

1) Den unmittelbaren Anlaß zu der Äußerung gibt eine Anfrage von Sophie la Roche, ob sie Kornelie für die Iris interessieren dürfe.

das 13. Buch von Dichtung und Wahrheit, das zugleich zeigt, wie lebhaft diese ersten Zusammenstöße mit der literarischen Kritik den jungen Dichter berührten. — Und die Erfahrung, von den Leuten in irgendeiner feinen Weise „bestohlen" zu werden, kann ein genialer Mensch im täglichen Verkehr genug machen, ohne daß man gerade an literarische Diebstähle zu denken braucht. So werden wir nicht fehlgehen, wenn wir in diesen ersten Versen des Einsiedlermonologs einen Niederschlag persönlichster Erlebnisse sehen, der mit dem Wesen der dichterischen Gestalt nicht vollkommen amalgamiert werden konnte.

In absichtlichem Gegensatz zu den schweren und anspruchsvollen Worten, mit denen späterhin der Satyros das Volk betört, zeigt der Eingangsmonolog den Einsiedler als einen schlichten, einfältigen Menschen mit der liebevollsten und zartsinnigsten Weltanschauung. Und auch hier dringt etwas ganz Persönliches ein. Nach dem Jubelhymnus auf den Siegeszug des Heroen in Mahomets Gesang, nach dem Sturmlied titanischen Trotzes im Prometheus erklingt hier eine erste Note aus dem weichen, innigen „Wiegengesang" des Werther. Die große und tiefe Stille, in der das Treiben des kleinen Getiers im Rasen, das Spiel der Mücken im Sonnenlicht und der Maienkäfer in den Blütenbäumen zum Erlebnis wird, ist die Lebensstimmung des Einsiedlers. In seiner Weltbetrachtung ist die liebevolle Achtung vor dem Kleinsten oberstes Gesetz, und der Kampf ums Dasein wird ein befriedigendes und erhebendes Beispiel einer freundlichen göttlichen Ordnung, die allem seine Bestimmung zuweist und jedem sein bescheiden Teil Lebensgenuß. Da ist vollkommen Raum für die reine, innige Freude an der unendlichen Zeugungskraft der Natur, aber kein Raum für die häßliche Eigennützigkeit des Philisters, dessen gierige Instinkte Gott Vater freundlich abwehrt wie die Unart eines Kindes. Das ist natürlich ganz etwas anderes, als wenn der Einsiedler seinen eigenen kleinen Besitz liebevoll umspannt und ihn fürsorglich zu erhalten strebt.

Die Schilderung des schwellenden Frühlings ist aber gewiß nicht nur Selbstcharakteristik des Einsiedlers; sie wächst auch unmittelbar aus der Konzeption der Dichtung heraus, denn sie malt zugleich die Stimmung, in der für Goethe das Satyrmotiv ruht: die sinnliche Glut des Waldgottes ist nur eine Personifikation der von tausendfachem heimlichen Lebens- und Liebesdrang erfüllten, üppigen Frühlingsnatur. Die Frühlingslandschaft ist mit dem Liebesspiel der Satyren und Nymphen schon in der Tradition innig verbunden, und in der Schilderung ihres Paphos mit seinen blütenübersäeten Hainen und kosenden

Westen hatte die Anakreontik ein übriges geleistet. Goethes Stimmungsmalerei sehr nahe scheint mir Wieland einmal zu stehen, als er in der Mexikanischen Novelle der „Beiträge“ die Szenerie für das erste Zusammentreffen seines Urmenschen mit einem Weibe entwirft: „Es war ungefähr um vier Uhr nachmittags in dem Monat, worin ein allgemeiner Geist der Liebe die ganze Natur neu belebt, alle Pflanzen blühen, tausend Arten von bunten Fliegen und Schmetterlingen aus ihren selbstgesponnenen Gräbern aufgestanden, ihre feuchten Flügel in der Sonne versuchen, und zehentausend vielfarbige Wizizilis auf jungen Zweigen aus ihrem langen Winterschlummer erwachen, um unter Rosen und Orangenblüten zu schwärmen und ihr wollüstiges Leben, welches mit der Blumenzeit anfängt, zugleich mit ihr zu beschließen.“[1]) Vielleicht klingen in den Worten des Einsiedlers von den Schmetterlingen und Fliegen, die der Sonnenschein aus ihren Häusern und Ritzen lockt, von all den Tieren, die, aus dem Winterschlaf erwacht, aus „jeder Blüt und Blatt“ ein „Eh- und Wochenbettlein“ machen, Assoziationen aus der Geschichte des Koxkox mit, vielleicht auch in dem Liede des Satyros von der „liebebangen Natur“. —

Mit der harmlosen Güte, die aus der Weltanschauung des Einsiedlers gesprochen hat, tritt er nun auch dem verwundeten Satyr entgegen. Der läßt sich seines Helfers Freundlichkeit gefallen, ohne daß sie den allergeringsten moralischen Eindruck auf ihn macht; Rousseaus These von der vollkommenen Indifferenz des Naturmenschen gegen seinesgleichen wird durch diesen Zug ironisch illustriert. Sicher beginnt hier aber auch die Karikatur Herders. Das Zwiegespräch, in dem sich diese Unempfänglichkeit des Satyros für soziale Gefühle dramatisch formt, empfängt seine Physiognomie aus der Erinnerung an den Verkehr mit Herder, an Erlebnisse und Situationen der Straßburger Zeit.

Der Satyros läßt sich durch die Wohltaten des Einsiedlers keinerlei Zwang auferlegen, ihn unverschämt zu kritisieren: dumme Frag — Ihr seid ein Flegel —, von ihm ungebärdig und rücksichtslos zu fordern, wonach ihn gelüstet, und zu schimpfen über das, was ihm geboten wird, die Armut des Einsiedlers geringschätzig zu betonen und dagegen in brutaler Genußseligkeit mit seinen zwanglosen Mahlzeiten droben im Gebirge zu prahlen — dieser letzte Zug wieder ganz Rousseauisch.

1) W. Bd. 12. S. 261.

Der Einsiedler läßt sich von dem protzigen Auftreten und den herrischen Ansprüchen des Satyros imponieren:

So vornehmen Gasts mich nicht versah

und versucht sein möglichstes, um ihn zu befriedigen.

Der folgende Monolog gibt nun die beiden Hauptzüge, in denen sich das Wesen des Satyros ausprägt. Übertreibend schilt er die Unbequemlichkeit seines Gelasses und setzt wieder seine Höhle dagegen, wo man „doch lebt". Es beginnt die Rousseau-Predigt. „Leben" heißt dem Urmenschen essen, trinken, bequem schlafen; hier ist der Anfang eines Programms, das Satyros im Laufe des Dramas vervollständigt. Und ein solcher Ansatz, zugleich der Gipfel seiner Undankbarkeit gegen den Einsiedler, ist der Diebstahl, die Zerstörung des Bildes.

Es thut mir in den Augen weh,
Wenn ich dem Narren seinen Herrgott seh'.
Wollt' lieber eine Zwiebel[1]) anbeten,
Bis mir die Thrän' in die Augen träten,
Als öffnen meines Herzens Schrein
Einem Schnitzbildlein, Querhölzelein.
Mir geht in der Welt nichts über mich:
Denn Gott ist Gott, und ich bin ich.

— — „Gott ist Gott, und ich bin ich" — „Göttern? Ich bin kein Gott und bilde mir so viel ein als einer." — „Ich dauere so wie sie. Wir alle sind ewig. So bin ich ewig, denn ich bin" — wie das stolze Schöpfergefühl des menschenbildenden Prometheus, so erhebt sich hier die Frechheit des brutalen Materialismus bis zu den Göttern. Dort ein Göttlichkeitsbewußtsein, das in dem Sicheinsfühlen mit allem Tieflebendigen, Ewiggültigen gegründet ist, hier ein Anspruch auf Gottgleichheit, weil eine grobe und beschränkte Sinnlichkeit über sich selbst hinaus nichts kennt. Sie reden beide in den-

1) Diese Stelle hat Wilmanns (a. a. O. S. 243) und nach ihm Tille auf Wielands Priester Abulfauaris (Bd. 31, S. 136) bezogen, wo die Anbetung einer Meerzwiebel eine Rolle spielt. Notwendig ist diese Beziehung auf die „Beiträge" nicht; die Zwiebel als ein heiliges Gewächs im ägyptischen Kultus scheint der Zeit bekannt gewesen zu sein. Man vergleiche z. B. in Heinses „Kirschen" S. 47:

Prälaten freilich nicht! für keine Zwiebelpfaffen
Hat, wie sie selbst gestehn, der Schöpfer sie erschaffen.

Heinse macht zu der Stelle folgende Fußnote: „Das sind Priester, welche die Geheimnisse der christlichen Religion ebenso betrügerisch lehren, wie die Aegyptischen die Anbetung einer Zwiebel lehrten." Da Goethe „Zwiebel" und nicht „Meerzwiebel" sagt, ist anzunehmen, daß Wieland ihm nicht die einzige Quelle war.

selben Worten, Prometheus und Satyros. Vielleicht zeigt sich darin am deutlichsten, wie der Satyros im Spiel einer souveränen Ironie, einer „göttlichen Frechheit" aus dem Prometheusgedankenkreise heraus geformt wird. Wir sind in der Zeit, in der sich dem jungen Goethe das Wesen alles menschlichen Kämpfens und Genießens, aller Sehnsucht und Zwiespältigkeit in den beiden Weltindividuen Faust und Mephistopheles gestaltete.

Allerlei Erfahrungen, solche, von denen Goethe in „Dichtung und Wahrheit" in Verbindung mit dem Satyros spricht, rücken in das Licht dieses gedankenmäßig erfaßten Gegensatzes; kleine Propheten, deren Glaube an sich selbst sicher und bequem darauf ruht, daß sie nicht über sich hinaussehen können, deren seichter Radikalismus in den leidenschaftlichen Paradoxien des „armen Jean Jacques" einen bequemen Tummelplatz findet, und die durch ihr lärmendes Wesen schließlich doch ein Publikum gewinnen, stellen sich neben das edle und düstere Bild des Titanen wie eine banale Karikatur. All solche Gedanken und Erlebnisse aus dem Sturm und Drang eines gärenden Werdens, wie es gerade diese Zeit, diesen Sommer erfüllte, haben zweifellos auch in die Physiognomie des Satyros ihre Züge gegraben.

Und als Bekenntnis eines ganz unbeirrbaren, autokratischen Selbstbewußtseins enthalten die Prahlereien des Satyros zugleich eine bittere Satire auf Herder, so wie er Goethe gegenübergetreten ist: als der unbedingt Überlegene, der in dem ernsten und aufwühlenden Kampf des Jüngeren, sich innerlich ihm gegenüber zu behaupten, nur „spechtisches Wesen" sah und etwas Mentorhaftes ihm gegenüber nie ablegte. Inhaltlich, nach seinem Weltanschauungsgehalt, hat das gotteslästerliche Bekenntnis natürlich mit Herder, dem Theologen, gar nichts zu tun.

In der Vernichtung des „Herrgott", die ja freilich auch in einem traditionellen Zug des Satyr-Urmenschen wurzelt, mag die Erinnerung an Herders gewaltig aufräumendes Eingreifen in Goethes künstlerische Anschauungen und Ideale aufgeklungen sein, vielleicht auch die dem Autor von „Dichtung und Wahrheit" noch ganz lebendige ärgerliche Beschämung, als Herder in Straßburg über kleine Liebhabereien, an denen er hing, mit schonungslosem Spott herfiel.

Dagegen möchte ich in dem Diebstahl keine unmittelbare Übertragung irgendeines Vorkommnisses zwischen Goethe und Herder sehen, und etwa wie Scherer in den späteren Worten des Einsiedlers:

Einen Lappen, bei Gott, den ich brauchte

eine Andeutung auf diese Geldangelegenheit in Straßburg finden, von der in „Dichtung und Wahrheit" die Rede ist. Diese Worte scheinen vielmehr doch nur den Einsiedler selbst zu charakterisieren. Er hätte ja dem Satyros auch den Lappen gern gelassen, wenn er ihm in seiner Armut nicht unentbehrlich gewesen wäre; der kleine Zug deutet das kümmerliche Leben des Waldbruders an und macht ihn um so bemitleidenswerter. Natürlich läßt sich nicht geradezu etwas gegen die Annahme solcher direkten Übertragung anführen; aber sie scheint dem Wesen Goethescher Persiflage zu widerstreben. Das einzelne konkrete Erlebnis wird dabei erst seiner zufälligen Züge entkleidet, es löst sich auf in bestimmte geistige Elemente, Gefühlseindrücke, die das eigentlich Reale, das Bleibende daran sind, und aus diesen Elementen gestaltet sich etwas Neues; das Interesse des schaffenden Künstlers ist aber dann ganz absorbiert von der Aufgabe, dieses Neue in seinem eigenen Wesen wieder plastisch und individuell werden zu lassen. Dieser Prozeß wird die mechanische Reproduktion irgendeines wirklichen Erlebnisses im Bilde im allgemeinen ausschließen. Nicht ausgeschlossen ist natürlich, daß in einem Fall, wo die Erinnerung an das Einzelne solches Erlebnisses sehr kräftig ist, und wo die Situation in der Dichtung ähnliche konkrete Formen annimmt, die Wirklichkeit auch unmittelbar wiedergegeben wird. Aber das ist etwas Zufälliges, das man nicht zum Prinzip der Deutungsmethode machen kann.

---

3. Satyros und Psyche.

Wir kommen zu dem zweiten Verhältnis, in dem sich das Wesen des Satyros entfaltet. Daß der Name der Psyche auf Karoline deutet, bedarf keiner Erwähnung mehr. Dem Namen Karolinens liegt augenscheinlich Wielands Psyche zugrunde; ob Wieland auch auf Goethes Psyche unmittelbar einen Einfluß gehabt hat, ist zweifelhaft. Gerade die Fragmente von Wielands Psychedichtung, in denen die Charakteristik der Psyche Goethes Satyros so nahe steht, erschienen erst 1774, und die Psyche des Agathon, auf die Tille[1]) verweist, ist sehr wenig individualisiert, wenn allerdings auch in ihrer Begegnung mit Agathon eine Anspielung auf den Satyr ziemlich breit ausgeführt wird. Mög-

1) A. a. O. XXXIV.

licherweise existierten auch Wielands Psychefragmente handschriftlich im Kreise von Sophie la Roche, und Goethe kannte sie. Aber wir bedürfen dieser Anknüpfungen zur Erklärung der Psyche-Satyrosszene keineswegs; sie ist vollkommen verständlich, wenn Herder als Urbild der Dichtung und Psyche als Karolinens Beiname im Darmstädter Kreise feststeht. Als Schauplatz für die Betörung Psyches durch den Satyr wählt Goethe in engster Anlehnung an die Tradition den Brunnen, zu dem Psyche und Arsinoe kommen, Wasser zu schöpfen; als Mittel der Betörung das Lied des Satyrs. Vielleicht ist hier zu der eingangs behandelten Tradition — man wird vor allem an den Aminta denken — eine neue Anregung hinzugekommen: Im Teutschen Merkur und zwar im 1. Stück des II. Bandes, von dem Goethe am 15. September an Kestner schrieb: „Der zweyte Teil ist was besser —" erscheint „Charmides und Theone" von Georg Jacobi. Darin konnte Goethe folgende Stelle finden:

Aber ach, es tönte lauter
Ihr der Zimbeln Klang;
Und das Mädchen ward vertrauter
Mit des Satyrs Waldgesang,
Und der Waldgott trug
Zu der unbewachten Dirne
Seinen oft entweihten Krug.[1])

Goethe scheint außerdem aus dieser Dichtung den Namen der Eudora genommen zu haben. So heißt bei Jacobi die jüngere Schwester der Heldin. Eine andere Quelle für diesen sowohl in der anakreontischen Hirtendichtung als im Komödiantendrama nicht üblichen Namen wüßte ich wenigstens nicht anzugeben, und es ist doch wahrscheinlich, daß Goethe zur Bezeichnung seiner Personen irgendwelche frisch in seinem Gedächtnis haftende Namen aufgriff.

Der dritte Akt entfaltet die Seite im Wesen des Satyros, in der seine Macht über die Menschen vor allem beruht: sein Wesen, eingesenkt in den Schoß der Natur selbst, ist unbewußte, primitive und darum reine und zaubermächtige Poesie. Das ist ein Herderscher Gedanke; in der eigenartigen, stimmungschweren Schönheit des Satyrliedes wird die Welt lebendig, die Herder dem jungen Goethe erschlossen, und der Zauber, den Herder als Priester dieses neuen Heiligtums auf Goethe ausgeübt hatte. Wie Herders Wilder im Rauschen der Wipfel erschauernd die webende Gottheit empfand, so leiht

1) Hier schwebt Jacobi wohl die alte Überlieferung von Amymone und dem Satyr vor (Hygini Fabulae. 149).

der Gesang des Satyrs der drängenden Lebensglut des schweigenden, schwülen Hains eine Stimme.[1])

So klingt das Lied zu Psyche, all ihre Sinne berührend.

Die Szene zwischen Satyros und Psyche steht dem Urbilde des Satyros vielleicht am allernächsten. Die Ironie liegt hier vor allem darin, wie ein ganz sinnliches Gefühl von Psyche ins Sublime gesteigert wird, — eine Persiflage auf den geschraubten Brautverkehr zwischen Herder und Karoline. Sie hört Himmelsgötter aus dem Satyrliede, während doch die Worte selbst, die sie ihrer Bewunderung leiht, verraten, daß der Gesang ihr „ins Blut geht". Und sie schaut in seinem Antlitz göttliche Hoheit, während sie doch zugleich die sinnliche Glut seiner Augen wollüstig empfindet.

Ob wir für Arsinoe auch ein Vorbild im Darmstädter Kreise zu suchen haben? Man hat an die Geheimrätin Hesse gedacht. Aber es ist doch dagegen zu halten, daß Arsinoe — so gut wie Hermes und Eudora — durch die Komposition des Dramas selbst gefordert wird. Eine Person, die der Schwärmerei der Psyche gegenüber harmlos und kühl sieht und ausspricht, was wirklich ist, hilft den komischen Kontrast zwischen dem Wesen des Satyrs und Psyches überschwänglicher Sublimierung seiner Person aussprechen und verstärken. Arsinoe ist — im Gegensatz zu Karolinens Schwester — augenscheinlich jünger gedacht als Psyche, als ein noch nicht zum Weib erwachtes Kind, dessen Naivität und Einfalt Goethe in den wenigen Worten ihres kurzen Auftretens charakteristisch auszudrücken versteht, z. B. durch die drolligen Zusammenstellungen „Kräuter und Sternen", „hat viele Bücher und viel Verstand".

Der Satyros antwortet auf die Frage nach Name und Herkunft in orakelhaft gehaltenen und auch so formulierten Sprüchen:

Woher ich komm', kann ich nicht sagen,
Wohin ich geh', müßt ihr nicht fragen

und umhüllt damit seine Person mit dem Nimbus des Geheimnisvollen. Für Psyche ist das eine Bestätigung ihres Glaubens, daß er ein Gott sei, während Arsinoe, an der Solidität seiner Existenz bedenklich zweifelnd, ihm die bürgerliche Kardinalfrage stellt:

Von was, o Fremdling, lebst du dann?

---

1) Übrigens ist der geheimnisvolle Zauber solches irgendwoher dringenden Gesanges in der einsamen Landschaft auch in der antiken Idylle wie bei Wieland und Geßner als Stimmungselement verwertet, zuweilen auch zur Vorbereitung der Liebesszene.

In der Antwort des Satyros fließen wieder Züge der Silen-Pan-Überlieferung und Rousseauisches zusammen.

Der Gedanke an das durch keinerlei künstliche Mühen um selbstgeschaffene Bedürfnisse zerstörte Dasein des Wilden, der ebendeshalb Herr der Welt ist, wird andeutungsweise wiederaufgenommen. Gleichzeitig aber ist die Rede eine Art Umschreibung für den Flurengott, der über Wild und Vogelheer und Früchte gebietet, und dessen Lied Zaubergewalt hat. —

Der Zweck der Rede ist natürlich nur, die Mägdlein, die ihre Bedeutung nicht verstehen können und sollen, zu betören; sie halten sich denn auch beide an das Konkrete darin, Arsinoe an die Behauptung seiner angeblichen Weisheit, Psyche an den aus dem erhabenen, beinahe faustischen Ton ins wahrhaft Satyrische umschlagenden Schluß:

Und mein Gesang, der dringt ins Blut
Wie Weines Geist und Sonnenglut.

Satyros und Psyche sind nun allein, und er, den irdischen Sinn ihrer sublimen Worte verständnisvoll deutend, doch aber auf ihren tugendhaften Ton eingehend, verfolgt nun ohne Umstände sein Ziel. Wie sie ihn Gott nennt, ist sie ihm ein „Engelskind", dessen „himmlisch Bild" seine Seele entzückt, und von der Tugend und Wahrheitslicht erglänzt. Psyche beginnt, ganz im Stil der Darmstädter Heiligen und wie Leonore im „Pater Brey", „von ihrem Herzen" zu reden — mit der pathetischen Geste der Nouvelle Héloïse, die in dem „ce cœur" „dies Herz" von der Sprache festgehalten ist. Ihr Langen und Bangen weiß Satyros mit dichterisch-seherischer Kraft zu deuten; so gewinnt er sie und kann seine Eroberung mit einem „mächtigen" Kuß besiegeln.

Psyche ist dem Satyros zugleich entgegengetreten als erste aus dem Volk, von dem ja traditionell die Weiber sich dem Propheten zuerst ergeben. Wir kommen nun zu des Satyros Auftreten vor dem Volk.

---

4. Satyros und das Volk.

Der Name des Priesters und Altesten in dem Volk, zu dem Satyros kommt, ist vielleicht Wielands „Priester Abulfauaris"[1]) entlehnt, von dessen Einfluß auf die Eudoraszenen später noch die Rede

1) Wielands Werke. Bd. 31, S. 142. 153.

sein wird. Mit der Grobheit, in der Goethe die unverfälschte Wahrhaftigkeit von Rousseaus Wildem verspottet, tritt Satyros auch ihm entgegen und knüpft gleich an die Begrüßung und an des Priesters Verwunderung über sein Äußeres seine Rousseau-Predigt, indem er eben dies für das Volk verblüffende Äußere kühn zum Prinzip erhebt.

Wie beim Satyrliede, so wird auch hier die ursprüngliche satirische Absicht durch den selbständigen dichterischen Reiz des Motivs überwunden, Goethe identifiziert sich für den Augenblick mit dem Inhalt der Satyrrede und läßt seine eigene Lust an dem Titanischen des neuen Naturevangeliums voll zu Worte kommen. So wird die Rede allerdings eine geniale Zusammenfassung des Rousseauismus:

Was Noth! Gewohnheitsposse nur,
Fernt euch von Wahrheit und Natur,
Drinn doch alleine Seligkeit
Besteht, und Lebens-Liebens-Freud';
Seid all zur Sklaverei verdammt,
Nichts Ganzes habt ihr allzusamt!
— — — — — — — —
Habt eures Ursprungs vergessen,
Euch zu Sklaven versessen,
Euch in Häuser gemauert,
Euch in Sitten vertrauert,[1])
Kennt die goldnen Zeiten
Nur aus Mährchen, von weiten.

Der Refrain ist wie bei Rousseau, daß die Menschen durch die Kultur Sklaven geworden sind. Sie werden beherrscht von Gewohnheiten, durch die sie sich von der Natur entfernt haben, und so haben sie die innere Einfalt und Wahrhaftigkeit verloren, die sie einst ihren elementaren animalischen Bedürfnissen instinktmäßig folgen ließ. Und diese Abhängigkeit von tausend Verhältnissen zur Natur und zu den Menschen, die sie sich künstlich geschaffen haben, trägt tausend Zwiespältigkeiten in ihr Dasein und läßt keinen mehr zum Vollgefühl seines freien Menschentums kommen.

In mannigfaltigen Variationen kehren diese Gedanken bei Rousseau immer wieder. Wilmanns[2]) hat schon auf die Stelle im Traité sur l'Inégalité verwiesen[3]) „il est clair, en tout état de cause, que le premier qui se fit des habits et un logement se donna en cela des

1) Hier klingt, wie in dem späteren „Jupiters Sohn" die Rede des Herkules aus „Götter, Helden und Wieland" an: „Hättest du nicht zu lang unter der Knechtschaft deiner Sittenlehre geseufzet" — wie denn Herkules überhaupt mit dem Satyros viel Verwandtschaft hat.

2) Arch. f. Lit.-Gesch. 8, S. 232.

3) Œuvres I p. 539.

choses peu nécessaires, puisqu'il s'en étoit passé jusque alors, et qu'on ne voit pas pourquoi il n'eût pu supporter, homme fait, un genre de vie qu'il supportoit dès son enfance." Noch näher steht den Gedankenreihen im Satyros eine andere Stelle[1]): „D'un autre côté, de libre et indépendant qu'étoit auparavant l'homme, le voilà, par une multitude de nouveaux besoins, assujetti pour ainsi dire à toute la nature, et surtout à ses semblables, dont il devient l'esclave en un sens, même en devenant leur maître." Ebenso stark betont Rousseau die ungestörte Daseinsfreude des Urmenschen: „Son âme, que rien n'agite, se livre au seul sentiment de son existence actuelle sans aucune idée de l'avenir,"[2]) und dagegen die Quälerei des Kulturmenschen um all seine „kränklichen" Bedürfnisse: „la société n'offre plus aux yeux du sage qu'un assemblage d'hommes artificiels et de passions factices qui sont l'ouvrage de toutes ces nouvelles relations et n'ont aucun vrai fondement dans la nature" und weiterhin: „le citoyen, toujours actif, sue, s'agite, se tourmente sans cesse pour chercher des occupations encore plus laborieuses; il travaille jusqu'à la mort, il y court même pour se mettre en état de vivre ... il se vante orgueilleusement de sa bassesse ...; et fier de son esclavage, il parle avec dédain de ceux qui n'ont pas l'honneur de le partager":[3])

Wenn ihr euer unselig Geschick
Wolltet wähnen für Gut und Glück,
Eure Kleider, die euch beschimpfen,
Mir als Vorzug entgegen rümpfen — —

bietet dazu eine nahverwandte Parallele.

In der Schilderung der Wonne des ersten Menschen weicht Goethe von Rousseau in einem wesentlichen Zuge ab, indem er dieses Jugendwonnegefühl durch sympathetische Regungen nicht rein sinnlicher Natur vertieft:

Da eure Väter neugeboren
Vom Boden aufsprangen,
In Wonnetaumel verloren
Willkommelied sangen,
An mitgeborner Gattin Brust,
Der rings aufkeimenden Natur,
Ohne Neid gen Himmel blickten,
Sich zu Göttern entzückten.

Er schließt sich hier an Wieland an, der in den „Beiträgen" Rousseaus Annahme von der Ungeselligkeit des Urmenschen bekämpft und die Macht sympathetischer Gefühle in den ersten Menschen sehr

1) Œuvres I p. 557. 2) A. a. O. p. 541. 3) A. a. O. p. 566.

lebhaft hervorgehoben hat. „Der Mensch braucht nur seine Augen aufzuheben," heißt es da, „und einen anderen Menschen zu erblicken, um die süße Gewalt des sympathetischen Triebes zu fühlen, der ihn zu seines gleichen zieht. Und etwa nur zu seines gleichen? — Die ganze Natur hat Antheil an seiner Empfindsamkeit und Zuneigung. Diese Empfindsamkeit ist die wahre Quelle jener aus Bewunderung, Freude und Dankbarkeit gemischten Gefühle, womit die Wilden die aufgehende Sonne und den vollen Mond begrüßen. Sie macht uns den Baum lieben, der uns seinen Schatten geliehen hat, und sie beförderte vermuthlich den enthusiastischen Hang der ältesten Menschen, allem in der Natur eine Seele zu geben, und sich einzubilden, daß alles, was uns Empfindung einflößt, sie mit uns theile."[1]) Auch zu der Stelle „in Wonnetaumel verloren" bietet Wieland eine Parallele: „Verschlungen in die Unermeßlichkeit der Natur, hatten sie ohne Zweifel einige Zeit vonnöthen, um sich aus der ersten Betäubung so vieler auf sie zusammen drängender Eindrücke zu erhohlen,"[2]) und bei Wieland findet sich schließlich auch eine Anspielung auf den Ursprung des Menschen, wie er bei Goethe dargestellt wird: „Oder, nach der gemeinen Meinung der Alten, aus dem Boden hervorgewachsen."[3])

Aber tiefer erfaßt als in Wielands etwas rationalistisch-sentimentalen Erörterungen hatte Goethe diese Psychologie des Urmenschen ja bei Herder selbst gefunden: „ich sehe überall den schwachen, schüchternen Empfindsamen, der lieben, oder hassen, trauen oder fürchten muß, und diese Empfindungen aus seiner Brust über alle Wesen ausbreiten möchte. Ich sehe überall das schwache und doch mächtige Geschöpf, das das ganze Weltall nöthig hat, und alles mit sich in Krieg und Frieden verwickelt, das von allem abhangt, und doch über Alles herrschet"[4]) — heißt es in der Abhandlung vom Ursprung der Sprache, und auf dies immer lebendige Gefühl innigster Verbindung mit der ganzen Kreatur, das sich von Anfang an als Liebe und Haß, als Dankbarkeit und Feindseligkeit, Andacht und Furcht äußerte, führt Herder die Entstehung der Sprache überhaupt zurück. Auch hier also fließen die Gedanken aus den verschiedensten Quellen zur Einheit der Satyrospredigt zusammen.

1) Wielands Werke 31, S. 24.

2) Wielands Werke 31, S. 20.

3) A. a. O. S. 19. Eindrucksvoller noch fand Goethe diese Vorstellung in der ersten Ausgabe der „Grazien" (1770): Ein Bild darin stellt Deukalion und Pyrrha dar, die Steine hinter sich werfen; hinter ihnen ist ein spitzohriger, satyrähnlicher „Urmensch" schon halben Leibes aus der Erde gewachsen.

4) Werke 5. S. 54 f.

Rousseaus Klage über die Verweichlichung des Menschen durch die Kultur spiegelt das verächtliche „Siechlinge!“ — „en devenant sociable et esclave, il devient faible, craintif, rampant et sa manière de vivre molle et effeminée achève d'énerver à la fois sa force et son courage.“[1])

Zum Schluß seiner Predigt stellt Satyros sein Lebensideal auch positiv auf:

Selig, wer fühlen kann
Was sei: Gott sein! Mann!
Seinem Busen vertraut,
Entäußert bis auf die Haut
Sich alles fremden Schmucks,
Und nun ledig des Drucks
Gehäufter Kleinigkeiten, frei
Wie Wolken, fühlt was Leben sei!
Stehn auf seinen Füßen,
Der Erde genießen,
Nicht kränklich erwählen,
Mit Bereiten sich quälen;

Die zusammenfassende Formel dafür ist „Gott sein! Mann!“ Das heißt „seinem Busen vertrauen“ „se porter, pour ainsi dire, toujours tout entier avec soi“,[2]) um jeden Augenblick die ganze Fülle des Daseins auskosten zu können; um den Preis dieser Freiheit alles zu opfern. Dann wird

Der Baum zum Zelte,
Zum Teppich das Gras,
Und rohe Kastanien
Ein herrlicher Fraß!

Die Undifferenziertheit der animalischen Bedürfnisse des Wilden ist bei Rousseau eine Grundbedingung seines Glücks. „Ses modiques besoins se trouvent si aisément sous sa main, et il est si loin du degré de connoissances nécessaire pour désirer d'en acquérir de plus grandes qu'il ne peut avoir ni prévoyance ni curiosité.“[3]) Und ebensowenig wählerisch ist der Naturmensch — daran denkt Goethe vielleicht auch — in der Befriedigung seiner Liebeslust: „il écoute uniquement le tempérament qu'il a reçu de la nature, et non le goût qu'il n'a pu acquérir, et toute femme est bonne pour lui“ — — „bornés au seul physique de l'amour, et assez heureux pour ignorer ces préférences qui en irritent le sentiment.“[4])

Das Volk ist gewonnen. Hermes hat erst eingeschüchtert entschuldigend sein Kleid mit der Landesart und dann mit der „Not-

1) Die Stelle ist auch von Wilmanns Arch. f. Lit.-Gesch. 8, S. 232 zitiert.
2) Œuvres Tome I, p. 537. 3) p. 541. 4) p. 548.

wendigkeit" gerechtfertigt, während Psyche des Satyros Verherrlichung der Nacktheit sich schwärmerisch zu eigen machte. Das Volk aber echot des Satyros Klage ergriffen nach und hält sich dann an das Konkreteste, die Kastanien, die Goethe nun als das Wesentlichste satirisch betont und mit den großen Worten „himmlisches Glück", „Herren der Erde", „Unser die Welt" ironisch zusammenstellt. Und mit dem begeisterten Ruf:

Rohe Kastanien! Jupiters Sohn!

wird der Waldteufel „vergöttert", zum Gott erhoben.[1])

Der vierte Akt zeigt die neue Gemeinde im Dienst der neuen Lehre. Im Kreise gekauert, an Kastanien nagend, sind sie bereitet „zum tiefen Gang aller Erkenntnis", und die Einführung in die Mysterien kann beginnen.

Daß Goethe Satyros sagen läßt: „Horchet meinem Gesang!" deutet auf die Anregung, die schon Scherer, nach ihm auch Biedermann und Seuffert, angenommen hat: von dem Weltschöpfungslied des Silen bei Virgil. Das Motiv ist von der Dichtung des 18. Jahrhunderts gern verwertet. Uz hatte die ganze Ekloge umgedichtet, zu Geßners Idylle vom zerbrochenen Krug gibt Virgil die Einkleidung, in anonym erschienenen Hirtenliedern (1753 Halle, Hirtenlieder und Gedichte) singt Pan an einem Hirtenfest über den Ursprung des Hirtenvolkes, Wielands Psychefragmente — allerdings nicht die mit den „Grazien" veröffentlichten Stücke — enthalten ein an Virgil sich anschließendes Weltschöpfungslied, das die neun Musen an Psyches Lager sangen:

Sie sangen, wie der Krieg, der in der alten Nacht
Das ungestalte Heer der Atomen befehdet,
Auf Amors Wink der Ordnung Platz gemacht ....

Aber wenn nun auch die in der Tradition mehrfach vorhandene Verbindung eines Weltschöpfungsgesanges mit dem Pan oder Silen oder Satyr ein gleiches Thema für die Satyrospredigt nahelegte, wenn es auch natürlich war, daß die Verkündigung einer neuen Lehre mit dem Anfang aller Dinge begann, so lag doch sicher der eigentliche Reiz dieses Weltschöpfungthemas darin, daß Herders Name für Goethe mit der Forschung in solchen Ursprungsproblemen aufs engste verknüpft war. Vom Ursprung der Sprache hatte Goethe mit Herder

1) „Vergöttert" hat hier diese ursprünglichere Bedeutung, ebenso wie etwa bei Werthes (Über den Atys des Katull. 1774. S. 47): „Die Alten, hatten sie einmal die Erde und Sonne vergöttert, konnten auf keinen besseren Einfall gerathen, als sie miteinander zu vermählen."

gelesen und gesprochen, und wenn er keine ersten Entwürfe zur „ältesten Urkunde“ kannte, so wußte er doch sicher, daß Herder sich mit der Deutung der Schöpfungsgeschichte beschäftigte. Manches von Herders tiefen Gedanken, die seine schwere, ungelenke Sprache oft vergeblich zu voller Klarheit emporzuheben rang, war dem jungen Goethe dunkel geblieben. Auf dunkle, mystisch lautende Worte und Formeln kommt es aber zugleich auch an, um das prophetische Pathos des Satyros gegen die anspruchslose Einfalt in der Weltanschauung des Einsiedlers recht abzusetzen.

Für den Inhalt der Weltentstehungslehre des Satyros verbindet Goethe die mosaische Schöpfungsgeschichte mit Elementen der empedokleischen und pythagoreischen Philosophie und ein paar unbestimmt gefaßten modernen philosophischen Begriffen:

Vernehmt, wie im Unding
Alles durcheinander ging;
Im verschloss'nen Haß die Elemente tosend,
Und Kraft an Kräften widrig sich stoßend,
Ohne Feinds-Band, ohne Freunds-Band,
Ohne Zerstören, ohne Vermehren.
— — — — — — — — —
Wie im Unding das Urding erquoll,
Lichtsmacht durch die Nacht scholl,
Durchdrang die Tiefen der Wesen all,
Daß aufkeimte Begehrungs-Schwall
Und die Elemente sich erschlossen,
Mit Hunger ineinander ergossen,
Alldurchdringend, alldurchdrungen.
— — — — — — — — — —
Wie sich Haß und Lieb' gebar
Und das All nun ein Ganzes war,
Und das Ganze klang
In lebend wirkendem Ebengesang,
Sich thäte Kraft in Kraft verzehren,
Sich thäte Kraft in Kraft vermehren,
Und auf und ab sich rollend ging
Das all und ein' und ewig' Ding,
Immer verändert, immer beständig!

Der Versuch, den Gesang des Satyros auch inhaltlich auf Herder zurückzuführen, wie ihn kürzlich Matthias[1]) unternommen hat, scheint mir aber wenig Überzeugendes ergeben zu haben. Um als eine Karikatur Herderscher Gedanken oder eine ironische Wiedergabe seiner Ansichten gelten zu können, müßte der Gesang des Satyros doch mindestens einige für Herder ganz besonders charakteristische

1) Zeitsch. f. d. deutsch. Unterr. Bd. 16. S. 110 ff.

Äußerungen oder Meinungen aufgreifen, Aussprüche, in denen etwas von Herders Persönlichkeit steckt, die als eine Quintessenz seiner Gedankenwelt in dem Jünger haften bleiben können, oder Worte, die zur besonderen Physiognomie seiner Sprache gehören.

In diesem Sinne Herdersches hat aber auch die sorgfältige Untersuchung von Matthias nicht beibringen können.

Zunächst ist festzustellen, daß Herder, so sehr sein ganzes Interesse an den Urzeiten aller Völkergeschichte haftete, doch als historischer Denker durchaus nicht mit kosmologischen Phantasmagorien spielte, wie Matthias meint, sondern im Gegenteil, die Möglichkeit einer Erklärung des Gewordenen aus Prinzipien ablehnte. Er räumte vielmehr dem Zufall, dem Ungefähr den Hauptanteil an allem Geschehen ein und hätte so eher in der epikureischen Lehre von dem zufälligen Zusammenstoßen der Atome eine Ausdrucksform für seine Denkrichtung gefunden. Eine epikureische Vorstellung liegt denn auch der von Matthias zu Vers 290—292 angeführten Stelle über das „große Chaos, die ungeheure Sammlung von Samen aller Wesen, Fixsterne und Planeten" zugrunde; sie ist inhaltlich mit dem Satyrgesang gar nicht in Zusammenhang zu bringen. Herder hat seinen Anschauungen selbst einmal ganz unzweifelhaft Ausdruck gegeben: „Die meisten Dinge in der Welt", sagt er, „werden durch ein Ohngefähr, und nicht durch abgezweckte Versuche hervor-, weiterherauf- und heruntergebracht: und wo will ich nun mit meinen Vermuthungen hin, in einem Zauberlande des Zufalls, wo nichts nach Grundsätzen geschieht, wo alles auf das sprödeste sich den Gesetzen der Willkühr und des Zweckmäßigen entziehet; wo alles, das Meiste und Kostbarste dem Gott des Ungefährs in die Hände fällt. Hätten wir eine Geschichte der Menschlichen Erfindungen: wie würden wir Erzeugungen finden, die nach der Kosmogonie des Epikurs, durch ein Zusammentreffen der Atomen entstanden! — — Nun entwerfe man nach einer Philosophischen Hevristik Plane: wie eine Sache hätte entstehen können? hätte entstehen sollen? man wird mit allen Grundsätzen a priori ein Thor!" (W. II, S. 65).

Eine Weltschöpfungslehre, die Liebe und Haß als kosmische Prinzipien aufstellte, war also ganz unherderisch; Kosmogonien spielen in Herders Schriften gar keine Rolle, sie werden, wie in der angeführten Stelle Epikur, nur gelegentlich erwähnt.

Auch Herders Ausführungen über die Entstehung der Sprache aus einem naiv-anthropozentrischen Anschauen des Naturwaltens, das überall Liebe und Haß, Freundschaft und Feindschaft

sieht,[1]) bieten doch kaum Anknüpfungspunkte für Goethe. Wenn Matthias meint, daß die Stelle in Herders Sprachenaufsatz „z. T. wörtlich die Grundlage der Goetheschen Verse bilden könne," so bezieht sich das doch eben nur auf die immer wiederkehrenden Ausdrücke „Liebe und Haß", „Freund und Feind", und auch in den von Matthias besonders hervorgehobenen Sätzen: „Die Gefühle sind ihm zusammengewebt: was sich beweget, lebt: was da tönet, spricht — und da es für oder wider dich tönt, so ist's Freund, oder Feind: Gott oder Göttinn: es handelt aus Leidenschaften wie du!" sind die wörtlichen Zusammenklänge rein zufällig, denn alle diese Worte haben doch eben hier keinerlei kosmischen Sinn.

Was Matthias in der Sprache des Weltschöpfungsliedes auf Herder zurückführt, kann erst im Zusammenhang der stilistischen Untersuchung geprüft werden. Hier sei nur noch ein Punkt erwähnt, der zugleich Sachliches und Sprachliches betrifft.

Daß Goethe mit dem Worte „Unding" Herder treffen wollte, scheint mir gleichfalls aus den von Matthias herangezogenen Beispielen nicht hervorzugehen. Wenn in sämtlichen vor dem Satyros vorhandenen Schriften Herders das Wort „Unding" nur zweimal vorkommt, beidemal nicht als Verdeutschung von Chaos, sondern einmal (W. 6, 153) als Bezeichnung für den Menschen, ein andermal (8, 132) für die Bekleidung, so kann man daraufhin nicht annehmen, Goethe habe mit diesem Wort etwas Herder Eigentümliches kennzeichnen wollen.[2]) — Es kommt noch hinzu, daß, während Herder „Unding" im Sinne von Chaos erst in der Ältesten Urkunde gebraucht, das Wort in der Literatur der Zeit gar nicht ungewöhnlich ist. Es findet sich z. B. bei Haller: „als mit dem Unding noch das neue Wesen rang,"[3]) und es findet sich mehrfach in Wielands Lehrgedicht „Die Natur der Dinge".[4])

Man muß festhalten, daß Goethes Bekanntschaft mit Herder nicht auf einem philologischen Studium seiner Werke beruhte, sondern auf einem großen, lebendigen Gesamteindruck seiner Persönlichkeit. Das Charakteristische dieses Gesamteindrucks will er wiedergeben: Herder als Prophet, der in dunklen Worten von Urproblemen

1) W. 5, 53.

2) Es ließen sich übrigens noch ein paar Stellen dazusetzen: In einem Briefe Herders von Ende August 1771 (Erinn. 1, S. 208) findet sich: „Die Muse ist ein Unding." In den Fragmenten (1767): Ein Volk, das ....., ist ein Unding. W. 1, S. 147.

3) Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit. Vs. 51.

4) I. Bch., Vs. 264, 464, 496. II, 8.

Kunde gibt. Aber auf dem breiten Spielraum dieser Konzeption bewegt sich seine Nachbildung ganz frei. Er wählt, um diesen Eindruck dichterisch zu gestalten, die Mittel, die ihm aus der Welt seiner künstlerischen Anschauungen und Empfindungen zufließen, Worte, hinter denen für ihn selbst geheimnisvolle, dunkel geahnte Zusammenhänge stehen,[1]) und er schafft etwas in sich Geschlossenes und Ganzes, der Dichtung selbst organisch Zugehöriges, wie das in den engen Fesseln eines sich an Worte heftenden parodistischen Witzes gar nicht psychologisch denkbar wäre.

So legt Goethe also seinem Weltschöpfungsgedicht einen empedokleischen Gedanken zugrunde: Die Welt besteht aus einer Mischung von Elementen. Die Weltprinzipien sind Liebe und Haß. Geburt und Tod ist nur Vereinigung und Trennung. Goethe verfolgt den Gedanken mit einem ganz dichterischen Bedürfnis nach sinnlicher, körperhafter Verdeutlichung dessen, was er bezeichnet. Im Chaos hat Vereinigung und Trennung noch nicht stattgefunden. Der Haß ist noch verschlossen, die wogende Bewegung noch ziel- und planlos, sich selbst immer wieder aufhebend — ohne Zerstören, ohne Vermehren.

Nun spielt eine Vorstellung aus der mosaischen Schöpfungsgeschichte hinein: die Weltgeburt geschieht durch das Licht. Das Licht erweckt in der gärenden Masse gewaltige Bewegung. Liebe und Haß schaffen aus dem Chaos das Einzelne und das harmonische Ganze. — Liebe das kosmische Prinzip: auch hier, wo man sie nicht vermuten würde, findet sich eine Beziehung zu Rousseau, wenn auch sicherlich eine ungesuchte: „Et toi, sublime essence qui te caches aux sens et te fais sentir aux cœurs, âme de l'univers, principe de toute existence, toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux élémens, la vie à la matière, le sentiment aux corps, et la forme à tous les êtres; feu sacré, céleste Vénus, par qui tout se conserve et se reproduit sans cesse; ah! où est ton équilibre? où est ta force expansive?" Das las Goethe im Januar 1773 mit Entzücken in Rousseaus Pygmalion,[2]) und es ist wahrscheinlich, daß die eindrucksvolle Form, in der dieser dichterisch so reizvolle Gedanke ihm hier entgegentrat, Ver-

1) So klingen z. B. Sprache und Gedanken viel mehr als an irgend etwas von Herder an Goethes eigene Zusammenfassung von Mendelssohns Phädon an (in den „Ephemerides"), z. B. der Gebrauch von „wirken", „Kraft" — die Betrachtung über die Stetigkeit der Veränderung, über die Herstellung des Ebenmaßes durch die „Würcksamkeit" der Teile u. a. (W. A. I 37, S. 102 ff.).

2) An Sophie la Roche 19. Jan. 1773.

wandtes in ihm berührte und wieder belebte. Hatte er doch schon in dem Pilgerlied an Lila „der Sonne Muttergegenwart", die „allgegenwärtige Liebe" dithyrambisch gefeiert, und der Satz von der weltschaffenden Bedeutung der Liebe war nur der philosophische Ausdruck für sein pantheistisches Ahnen der tief inneren Einheit alles Lebens.

Pythagoreisches enthalten die Verse:

Und das Ganze klang
In lebend wirkendem Ebengesang

und auch in den Worten:

Lichtsmacht durch die Nacht scholl

steckt wohl die Vorstellung von dem Sphärengesang. Von tönendem Licht hat Herder in der Ältesten Urkunde gesprochen: „Lichtstrahl! ein tönender Goldklang auf die große Laute der Natur" — das konnte Goethe noch nicht gelesen haben; doch hängt diese dichterische Vermischung verschiedenartiger Sinneseindrücke mit Herders psychologischen Anschauungen und seiner ganzen Gefühlsweise so tief zusammen, daß Goethe hier wohl die Empfindung gehabt haben kann, sich Herder zu nähern, seine Sprache zu reden. Zum Abschluß des Schöpfungsgedichtes verwertet Goethe Begriffe und Formeln, die in ihrer Prägung Spinozistisches und Cartesianisches haben, aber in der abgegriffenen, terminologisch schon verwischten Form, die solchen Begriffen der Umlauf im gebildeten Laienpublikum gibt. In diesem Sinne könnte man das „all und ein und ewig Ding" auf Spinoza zurückführen, bei „immer verändert, immer beständig" an seine Wellenbewegung der Substanz oder auch an das Cartesianische Gesetz von der Konstanz der Bewegungsgröße denken und — worauf Matthias hingewiesen hat — in „auf und ab sich rollend" die Vorstellung von den Wirbeln des Descartes suchen.

Die dichterische Absicht in der Komposition des Ganzen ist, durch Häufung von Gegensätzen, Zusammenstellung von scheinbar unvereinbaren Begriffen, durch einen feierlichen Parallelismus der Glieder, durch parodistische Verwendung abstraktester philosophischer Begriffe den Eindruck des Orakelhaften, Mystischen wirkungsvoll wiederzugeben. Deshalb „Unding", „Urding", „all und ein und ewig Ding", deshalb die auch rhythmisch-musikalisch so eindringlichen Bildungen: „ohne Feindsband, ohne Freundsband" — „ohne Zerstören, ohne Vermehren" — „alldurchdringend, alldurchdrungen" — „sich thäte Kraft in Kraft verzehren, sich thäte Kraft in Kraft vermehren" — „immer verändert, immer beständig" — —.

Das Volk ist hingerissen. In begeisterten Rufen von biblischer Klangfarbe vereinigt es sich mit Hermes und Psyche, den Satyros rückhaltlos und unbedingt als neuen Gott anzubeten und sich seinem Dienste zu weihen.

Zu einer dramatischen Kontrastwirkung voll lebendigster Situationskomik gestaltet sich in diesem Augenblick höchst gesteigerter Stimmung das Auftreten des Einsiedlers, der in seinem Zorn auf den Satyros die Lage der Dinge gar nicht erkennt und mit seinem „ungezogen, schändlich Thier" und „hinkender Teufel" dazwischenfährt.

Auffallend ist das Verhalten des Satyros, als das Volk seine Wut an dem Einsiedler auslassen will:

> Haltet ein!
> Ich will nicht dabei zugegen sein.

Will Goethe ihm einen Schatten von einem bösen Gewissen lassen? Fürchtet Satyros, daß der Einsiedler durch die Erzählung seiner Streiche das Volk doch ernüchtert und überzeugt, und will Goethe durch diesen Zug von Feigheit, wo es wirklich Ernst wird, den Typus des Großsprechers noch bestimmter nuancieren? Oder handelt es sich vielleicht um eine Reminiszenz aus dem Tartuffe, wo der Heuchler auch einen Sieg mit scheinbarer Großmut nicht ausnutzt, um seinen Gläubigen einen besonders eindrucksvollen Beweis seiner Demut und Milde zu geben? Noch näher steht der Satyros mit dieser Szene jenem Vorläufer des Molière in dem Tartuffemotiv, Scarron. In seiner Novelle Les hypocrites[1]) scheitert die Entlarvung des Bösewichtes wie im Satyros an der unerschütterlichen Gläubigkeit des Volkes, und wie hier wendet die unvorhergesehene Sanftmut des falschen Propheten den augenblicklichen Vollzug einer Lynchjustiz an dem Ankläger ab. Ein sauberes Kleeblatt von einer Dirne, ihrer Duenna und ihrem Kumpan Montufar entzieht sich der Strafe für seine schlimmen Streiche dadurch, daß es in einer anderen Stadt ein scheinbar Gott und den Armen gewidmetes Leben führt. Das Volk verehrt die drei als Heilige. Da werden sie eines Tages, als sie, von einer andächtigen Menge umringt, aus der Kirche kommen, von einem Ritter erkannt „qui, s'échauffant d'un zèle chrétien et ne pouvant souffrir que trois si méchantes personnes abusassent de la crédulité de toute une ville, fendit la presse, et donnant un coup de point à Montufar: malheureux fourbes, leur cria-t-il, ne craignez-vous ni dieu ni les hommes? Il voulut en dire davantage, mais sa bonne intention à dire la vérité un

1) Œuvres. Nouvelle édition. Paris 1786. Tome III, p. 281 ff.

peu trop précipitamment n'eut pas tout le succès qu'il méritoit. Tout le peuple se jetta sur lui qu'ils croyoient avoir fait un sacrilége en outrageant ainsi leur saint — wie im Satyros: Höllenspott! Er lästert unsern herrlichen Gott! — Il fut porté par terre, roué de coups, et y auroit perdu la vie, si Montufar par une présence d'esprit admirable ne l'eût pris sous sa protection, le couvrant de son corps, écartant les plus échauffés à le battre, et s'exposant même à leurs coups. Mes frères, s'écrioit-il de toute sa force, laissez-le en paix pour l'amour du seigneur, appaisez-vous pour l'amour de Ste. vierge." —

Nachdem also Satyros sich zurückgezogen hat, wird der Einsiedler durch das fanatisierte Volk, dem Hermes sich jetzt schon ganz und gar anschließt, zum Opfer für den neuen Gott bestimmt. Besondere Ironie liegt in Hermes' Charakteristik des Satyros, „der uns sich so gnädig und liebreich erweist."

Während die Ereignisse bis dahin einander unmittelbar gefolgt sind, liegt zwischen dem 4. und 5. Akt ein längerer Zwischenraum, während dessen Satyros Zeit gehabt hat, seine Natur zu enthüllen, ohne daß dadurch Hermes oder gar das Volk von ihrem Rausch ernüchtert worden wären.

Der 5. Akt hebt sich von den vorangegangenen eigentümlich ab. Wenn vorher der Knittelvers nur für die Satyrospredigt — in der Absicht, das Schwülstig-Erhabene gegen die schlichte Alltagssprache pathetisch zu betonen — und für die responsorisch gehaltene Huldigung des Volkes aufgegeben war, findet er sich jetzt auch in das einfache Gespräch nicht wieder hinein. Und dieser äußeren Wandlung liegt eine Veränderung des inneren Charakters der Dichtung zugrunde. Die simple, herzliche Art des Anfangs findet der Dichter nicht wieder. Statt dessen hat eine fast sentimentale Auffassung der Personen die Oberhand gewonnen. Vollends der Einsiedler hat gegen den Anfang seinen Charakter vertauscht. Wie stimmt zu dem fröhlich genüglichen Eingangsmonolog

Und sing' ich dann im Herzen mein
Lob Gott mit allen Würmelein

zu dem zufriedenen:

Nein Herr! ich bin gewaltig reich

das weltmüde Geständnis

Ich habe schon seit manchen langen Tagen
Nicht genossen, nur das Leben so ausgetragen.

Man spürt es deutlich, daß der Schwung des ersten Wurfs hier nachläßt. Die sprühende schöpferische Stimmung, die das Motiv in diese Sphäre primitiver Einfalt gehoben, die kecke, künstlerische Laune, die es in der souveränen Objektivität eines genialen Spiels darin festgehalten hatte, scheint an Spannkraft zu verlieren. Der letzte Akt der Dichtung gleitet, sicherlich ohne daß eine Absicht des Dichters ihm diese Richtung gibt, in eine andere Region dichterischer Darstellung hinüber.

Ein äußerer Grund dieser eigentümlichen Zwiespältigkeit könnte darin zu suchen sein, daß Goethe die Dichtung nach dem vierten Akt für eine Zeit fallen ließ und sich nachher nicht wieder in Ton und Stimmung hineinfand. Das wäre denkbar, wenn auch bei der kurzen Entstehungszeit, die wir angenommen haben, die Unterbrechung keine lange sein konnte. Aber liegen nicht innere Gründe vor, die diesen Wechsel des Stils innerhalb der Dichtung erklären? Könnte er nicht der Ausdruck dafür sein, daß sich das innere Verhältnis des Dichters zum Motiv, aus dem die schöpferische Stimmung Farbe und Wärme empfängt, in diesem letzten Teil der Ausführung verschoben hat? Denn das ist in der Tat der Fall. Es handelt sich in diesem letzten Teil doch nur noch um den notwendigen Abschluß des Dramas, an den sich kein selbständiges inneres Interesse mehr heftet. Der satirische Reiz, der bis dahin das Beschwingende war, von dem die formende Kraft in den Stoff hineinströmte, ist erloschen. Und damit stockt der verwegenen Laune, die in der derb-herzlichen Manier des Knittelversschwanks ihre dichterische Ausdrucksform fand, der Pulsschlag. Die Kraft, die Dichtung in dem mit der Konzeption angeschlagenen Ton zu erhalten, erlahmt. Das eigentlich Schöpferische, die Macht des Stils über den Stoff, versagt. Vielleicht kommt eine subjektive Depression dazu, aus der die Worte des Einsiedlers „nur das Leben so ausgetragen" als ein persönliches Bekenntnis hervorgehen, und die den ganzen Schluß in diesen lyrisch-sentimentalen Ton taucht.

In bezug auf das Motiv, durch das nun der Abschluß der Handlung erzielt wird, ist schon von Wilmanns auf den Priester Abulfauaris in Wielands „Beiträgen" verwiesen worden. Er kommt zu einem schlichten Naturvolk, dessen Führer Hermes ist, lehrt dies Volk die Notwendigkeit der Bekleidung und setzt sich dadurch bei ihm in hohe Ehren. Dann mißbraucht er seine Macht als Priester des Heiligtums, um die „unschuldige und fanatische Mazulipa", die ihm vertraut, unter dem Vorwande, der Gott lasse sich zu ihr herab, zu

betrügen. Augenscheinlich liegt Wielands Erzählung irgendeine ältere Bearbeitung dieses an die Mißbräuche der Tempelprostitution anknüpfenden Motivs zugrunde, vermutlich Boccaccios Geschichte von Pater Albert und Lisetta. Tille verfolgt den Stoff zurück bis auf des Josephus Geschichte von Mundus und Paulina und faßt dann die Bedeutung dieser Tradition für Goethes Satyros in den Satz zusammen: „Josephus' story of Mundus and Paulina, Boccaccio's story of Father Albert and Lisetta, and Wieland's Confessions of Abulfauaris cannot be deprived of the merit of having suggested this feature as the basis of the entire little drama."

Abgesehen davon, daß, wenn schon einmal die historische Linie für dies Motiv angedeutet wurde, deutsche Bearbeitungen, z. B. Jakob Ayrers „verlauft Franciscus mit der venedischen jungen Wittfrauen" nicht ausgelassen werden durften, dürfte Tilles Auffassung von der Bedeutung Wielands und seiner Vorgänger in dieser Form kaum zu halten sein. Wenn es auch denkbar, ja wahrscheinlich ist, daß von Wielands Priester Abulfauaris ein Einfluß auf den Satyros, besonders auf diesen Abschlußakt ausgegangen ist, so möchte das nicht im Sinne einer bewußten Übernahme geschehen sein, sondern vielmehr durch die unbewußt wirkende Macht bestimmter Erinnerungsbilder, durch die das Suchen nach einer dramatisch verwendbaren Handlung eine bestimmte Richtung erhält. Daß ein Motiv, in dessen Behandlung das eigentümliche Wesen der ganzen Dichtung gar nicht mehr lebendig ist, ihre Basis sein könne, scheint mir ausgeschlossen. Und wenn man den 5. Akt des Satyros auf den Priester Abulfauaris bezieht, so muß man sich doch zugleich klar sein, daß gerade das wesentliche Moment bei Wieland, die angeblich kultische Bedeutung der Verführung, von Goethe nicht übernommen worden ist, daß bei Wieland der Priester der Betrüger, Goethes Satyros aber der Betrogene ist.

Der erste Umstand fällt um so mehr ins Gewicht, als der Verlauf der Handlung im Satyros es fast nahelegte, das Verschwinden des Satyros in die inneren heiligen Hallen statt mit „Großmut-Sanftmut-Schein" mit der Absicht einer kultischen Handlung zu motivieren und in engster Anlehnung an die Tradition Josephus-Boccaccio-Wieland den Abschluß des Ganzen nicht durch eine Intrige, sondern durch eine zufällige Entlarvung des Tiers in dem Gott herbeizuführen. Die Intrige selbst aber erinnert viel mehr als an diese Tradition an den Pastor Fido, wo Corisca die zwei Liebenden in die Höhle Veneris lockt, damit sie dort überrascht werden sollen, oder auch — worauf

die Satyrosforschung schon mehrfach hingewiesen hat, an den Tartuffe des Molière.

Jedenfalls also führt Goethe die Eudora ein, um die Entlarvung des Satyros vorzubereiten. Sie ist die einzige, die der Schwindel nicht erfaßt hat, die gleiches Interesse an der Heilung des Volkes mit dem Einsiedler verbindet. Ihre frauenhaft praktische Auffassung der Situation und ihre tatkräftige Frische ergreift die Initiative, wo der Einsiedler sich der Macht der fanatischen Erregung mit philosophischer Resignation ergibt. Seine milde, verstehende Betrachtung des Menschlichen findet auch hier noch eine schöne Deutung:

Wer sein Herz bedürftig fühlt,
Find't überall einen Propheten

und ist geneigt, die betörte, blinde Menge auch jetzt noch von der Verantwortung für ihr Tun zu entbinden:

Das Schicksal spielt
Mit unserm armen Kopf und Sinnen.

Schließlich ist er aber doch bereit, seine Rolle in Eudoras Plan zu übernehmen, und sie darf seiner um so sicherer sein, als sie ihr eigenes Schicksal mit von seiner Geistesgegenwart abhängig macht:

Ich wage, und du sollst reden.

Die Entsühnungsfeier erinnert in der Form sehr an die schon einmal herangezogene Dichtung Georg Jacobis: Charmides und Theone aus dem II. Band des Merkur. Auch dort handelt es sich darum, die Gottheit mit dem Fehltritt der einen zu versöhnen und den Zorn von der Gesamtheit abzuwenden:

Himmlische Venus! weyhe das Chor
Deiner Priesterinnen;
Und ihr Huldgöttinnen!
Zürnet nicht, daß eine sich verlor.

Himmlische Venus! weyhe das Chor.
Deine Rache zu wenden,
Kommen wir mit reinen Händen,
Schauen wir mit keuschen Blicken empor.
Himmlische Venus, weyhe das Chor!

— so singt der Chor der Priesterinnen bei Jacobi. Und ganz ähnlich bei Goethe:

Geist des Himmels, Sohn der Götter,
Zürne nicht!
Frevlern deiner Stirne Wetter,
Uns ein gnädig Angesicht!

Hat der Lästrer das verbrochen,
Sieh herab, du wirst gerochen
Schrecklich nahet sein Gericht.
— — — — — — — —
Höll' und Tod dem Übertreter!
Geist des Himmels, Sohn der Götter,
Zürne deinen Kindern nicht.

So erfolgt also die Entlarvung, wie geplant. Die Worte, mit denen der Einsiedler das Volk hinhält, zeigen wieder seine Verwandtschaft mit dem Waldbruder des Hirtendramas: er ist im Besitz von allerlei geheimer Weisheit, mit der er dem Volk immer gern gedient hat.

Ganz zum Schluß wird auch der Hans-Sachsstil des Anfangs wieder aufgenommen in den prahlerischen Worten, mit denen sich Satyros davonmacht. Es ist hier die eindrucksvolle Komik der Situation, die Verlegenheit des schmählich ertappten Propheten, die zum Knittelvers zurückführt und so den Schlußsatz in die Tonart des Eingangs wieder hinüberleitet.

IV. Formelemente.

1. Hans-Sachsmäßiges und Schwankhaftes.

Die Verschmelzung von Elementen aus den verschiedensten literarischen Stilgebieten, die wir in den sachlichen und stofflichen Motiven des Satyros beobachtet haben, ist nun noch zu zeigen in der Form der Dichtung, der sprachlichen, metrischen und dramatisch technischen. Art und Umfang dieser Stiluntersuchung ergeben sich aus ihrer Zugehörigkeit zu dieser Studie; d. h. es handelt sich nicht darum, nach den systematischen Gesichtspunkten einer Monographie über Goethes Sprache oder Goethes Verstechnik die Formelemente der Satyrosdichtung zusammenzustellen, sondern um den Nachweis der literarischen Einflüsse, die wir in den Motiven feststellen konnten, auch in der Form. Wir haben also Stil, Vers, dramatische Technik des Satyros zu untersuchen auf Hans-Sachsmäßiges und volkstümlich Schwankhaftes, auf idyllische und opernhafte Bestandteile und auf Elemente, die dem jungen Goethe, der Geniesprache, dem künstlerischen Wesen des Sturmes und Dranges angehören.

Die formale Einheit der Satyrosdichtung gibt der in allen Teilen, wenn auch zuweilen nur noch in wenigen Zügen, erkennbare Knittelversstil. Mit diesem Wort „Knittelversstil" sei hier zugleich die sprachlich-stilistische wie die metrische Seite bezeichnet, wie denn auch in der Auffassung des 18. Jahrhunderts eine ohne die andere nicht denkbar war.

Um zu erkennen, wie Goethe dem Knittelversstil gegenüber empfand, muß man sich zunächst klarmachen, daß er ihn von zwei ganz verschiedenen Seiten kennen lernte, als ein ursprüngliches und naives Ausdrucksmittel bei Hans Sachs selbst, und zugleich als eine traditionell gefestigte dichterische Form für satirische oder pasquinische Absichten. Mit Beziehung auf Goethe selbst hätte die zweite Form zuerst genannt werden müssen, denn sie ist ihm zweifellos vertraut geworden, lange ehe er Hans Sachs selbst kennen lernte.

Otto Flohr[1]) hat in seinen Studien über den Knittelvers gezeigt, wie aus der Geringschätzung und Verachtung des Hans Sachs durch die Metriker und Poeten des 17. und 18. Jahrhunderts der Knittelvers ein ganz anderes Ethos erhielt. Er hat aufgehört, sein eigenes Leben zu leben, er ist ein historisch gewordener Stil, den man nachahmt zu bestimmten Wirkungen, die in seinem ursprünglichen Wesen nicht begründet sind. Eine Zeit, die sich über den Knittelvers hinausgewachsen fühlte, deren Metrik in dem gleichmäßigen Fußschlag des Jambentrabs schwelgte, deren Sprache ihre sinnliche Unmittelbarkeit in einer rationalistischen Glätte verloren hatte, empfand die Primitivität des alten Verses mit dem Reiz des Komischen. So benutzt sie ihn zur Persiflage. Aus dieser Art seiner Verwendung ergibt sich sein Charakter bei den Dichtern des 17. und des 18. Jahrhunderts. Es kommt ihnen darauf an, die Eigentümlichkeiten des Knittelverses zu betonen, durch die er am deutlichsten als etwas Antiquiertes gekennzeichnet ist: in sprachlicher Hinsicht archaistisch anmutende Ausdrücke, syntaktische Willkürlichkeiten, kühne Elisionen, in metrischer Hinsicht die Abweichungen vom vierfüßigen Jambus, den man ihm, seine metrische Eigentümlichkeit verkennend, begreiflicherweise als Maßstab zugrunde legte. Daß man diese Karikatur nun nicht nur intuitiv, nach dem Gehör, hinstellte, sondern daß man sich über ihre Prinzipien auch Rechenschaft gab, dafür hat Flohr in der erwähnten Studie die Beweise bei den Verstheoretikern der Zeit aufgezeigt. Es erklärt sich, daß man alle Arten von Reimpaaren, die der Regelhaftigkeit der Zeit in sprachlicher und metrischer Hinsicht willkürlich aus dem Wege gingen, als „Knittelverse" bezeichnete, mochten sie auch mit dem ursprünglichen Hans-Sachsvers wenig zu tun haben.[2])

Über den metrischen Charakter dieser unechten, nachgeahmten Knittelverse muß noch ein Wort gesagt werden. Man wollte den Rhythmus des Hans Sachs darin kopieren, aber ein Dichter der nachopitzischen Zeit konnte das einfach nicht. Er hörte als Grundlage des Knittelverses einen vierfüßigen Jambus, mit dem nur nach seinem rhythmischen Gefühl der Schuhmacher und Poet ganz unverantwortlich und barbarisch umgegangen war. Wenn er Knittelverse nachdichtete, so stellte sich der Rhythmus eines jambischen Verses unwillkürlich ein und setzte der gewollten Nachahmung Hans-Sachsi-

1) Geschichte des Knittelverses vom 17. Jahrhundert bis zur Jugend Goethes. Berlin, 1893.

2) Vgl. dazu Minor in der Neuhochdeutschen Metrik. II. Aufl.

scher „Verstöße", dem Dichter unbewußt, unüberwindliche Schranken. Meist setzt sich der Jambentritt in den Knittelversen des 17. und 18. Jahrhunderts vollständig durch — wie etwa bei Koromandel. Wenn man davon abwich, so kam etwas heraus wie der jambisch-anapästische Vers des 17. Jahrhunderts, an die Stelle der einsilbigen trat hier und da die zweisilbige Senkung, nur daß die Stellung dieser Senkung nicht wie im jambisch-anapästischen Vers fixiert war, sondern beliebig wechselte. Dieser zweisilbigen Senkung mußte bei der Konstanz der Silbenzahl eine einsilbige Taktfüllung bei Hans Sachs entsprechen. Eine einsilbige Taktfüllung aber vermochte das rhythmische Gefühl der von Opitz beherrschten Zeit überhaupt nicht aufzufassen; die feststehende Silbenzahl, wenn man sie überhaupt als Eigentümlichkeit des Hans-Sachsverses erkannte, wurde zum Teil von den Nachahmern nicht als wesentlich empfunden; also sind die Abweichungen vom Jambenschema zugleich Verlängerungen des Verses über die bei Hans Sachs innegehaltene Silbenzahl hinaus. Eine seltener vorkommende Willkür, durch die man Hans Sachs zu kopieren versucht, ist der Wechsel von steigenden und fallenden Versen. In Rosts Epistel an Gottsched herrscht, im Sinne Opitzischer Verstheorie gesprochen, das trochäische Grundmaß in ebensovielen, sogar noch etwas mehr Versen als das jambische. Dazu kommt dann schließlich die ganz plumpe Vergewaltigung der Sprache durch den Rhythmus, die einfach in die Stelle der Hebung im Versschema — dem Schema des vierfüßigen Jambus — eine sprachlich unbetonte Silbe warf und umgekehrt eine betonte in die Senkung. Diese Mittel sind die einzigen, mit denen man auf der rhythmischen Grundlage des vierfüßigen Jambus im 17. und 18. Jahrhundert Knittelverse machte.

In diese Tradition eines Knittelverses, der längst nicht mehr der Hans-Sachsvers ist, ist nun auch Goethe hineingestellt. Sie ist sicher in mannigfachen Formen von früher Jugend an ihm nahegetreten, Rosts Epistel an Gottsched z. B. hat der Leipziger Goethe gewiß gekannt, seine verlorene Satire auf Clodius wandte den Knittelvers an.

Im Sturm und Drang eines menschlichen und künstlerischen Frühlings, in dem rings um ihn her tausend neue Stimmen erwachten, in dem die herzliche Einfalt und die bildreiche Sinnlichkeit des volkstümlichen Ausdrucks zum erstenmal in sein Ohr drang, da lernte er Hans Sachs selbst kennen. Die Primitivität seiner Ausdrucksmittel berührt den jungen Goethe ganz anders als die früheren Nachahmer. Er empfindet darin die unverkünstelte Urwüchsigkeit der Lebenserfassung und der dichterischen Sprache, die er selbst dem

gedankenblassen, sinnlich dürftigen, theoretisch verstiegenen Kunstempfinden seiner Zeit entgegensetzte. Und wo er in übermütigem Selbstgefühl der eigenen elementaren Kraft sich bewußt wurde, bot sich ihm der Hans-Sachsvers als ein Ausdrucksmittel von viel tieferem und intensiverem satirischen Reiz, als man bis dahin darin gefunden hatte. Dann aber lebt er sich im eigentlichen Sinn in den Knittelvers ein, er entdeckt mehr und mehr von seinem ursprünglichen Wesen und gewinnt ein unmittelbares inneres Verhältnis zu der alten Form; sie erhält von seinen Händen ihre Naivität, ihr eigenes Leben zurück. Und erlöst von dem Bann, den eine irregeleitete Tradition um die schöne alte Form gelegt hatte, wird sie wieder bildsam. Auch um neue Inhalte schließt sie sich in lebendiger Fortentwicklung, das Pathos der Geniesprache strömt in sie hinein und weitet ihre Ausdrucksfähigkeit zu ungeahnten Möglichkeiten. Der Satyros steht mitten in dieser Entwicklung, er steht am Wendepunkt auf dem Wege von den Knittelversepisteln an Kestner, Gotter und Merck zum Faust.

Dem von Anfang an innigeren Verhältnis Goethes zum Hans-Sachsvers entspricht auch eine vielseitigere und lebhaftere Assimilation des Verses durch seine Sprache. Die Formelemente des Hans Sachs verschmelzen mit Verwandtem in Goethes eigener Sprache, verbinden sich mit anklingenden Wendungen der Bibel, bereichern sich aus dem Schatz des Volksliedes oder des volkstümlichen Ausdrucks.

Sehen wir hier noch ab von der Erhebung des Knittelverses in die feierliche Sphäre faustischer Weltgefühle und betrachten wir zunächst nur, wie Goethe seinen alten, volkstümlich herzhaften Charakter reproduziert, so haben wir im Goetheschen Knittelvers im wesentlichen drei Stilelemente zu unterscheiden, den Hans-Sachsstil, an den sich anschließt, was Goethe aus anderen Sprachdenkmälern des 16. Jahrhunderts, aus Volkslied oder Bibel hineinnahm, den zeitgenössischen Knittelversstil und schließlich die — bei Goethe zum Teil noch lokal gefärbte — Umgangssprache, durch die Goethes Knittelvers seinen modernen Stilcharakter erhält. Diese allgemeinen Grundzüge zur Erläuterung der Knittelverselemente im Satyros sind nun im einzelnen durchzuführen.

Das nächstliegende Mittel, einen bestimmten Stil zu reproduzieren, geben die, man möchte sagen malenden Qualitäten bestimmter Worte und Wendungen. Diese direkte Nachahmung hat z. B. Gottsched auch für die Herstellung guter Knittelverse empfohlen. Solche im engsten Sinn für Hans Sachs bezeichnenden Worte finden wir im Satyros nicht viele. Zum Teil liegt das wohl daran, daß Goethe sich

nicht unmittelbar vor der Zeit der Abfassung mit Hans Sachs beschäftigt hatte — Pater Brey z. B. steht in lexikalischer wie auch in mancher anderen Hinsicht Hans Sachs viel näher. Dann aber wollte Goethe auch nicht, wie Gryphius oder Rost, eine Karikatur des Hans Sachs liefern, er nimmt den Knittelvers als Kunstform ernst und stellt — unbewußt natürlich — auch an ihn die Forderung einer gewissen Stileinheit. So werden Worte, die zu stark das Gepräge des 16. Jahrhunderts tragen, um sich Goethes Knittelverssprache organisch einfügen zu können, selten angewendet oder ganz vermieden. Vielmehr zeigt sich der Einfluß des Hans Sachs auf Goethes Knittelvers vor allem darin, daß das Vorbild Gemeinsames oder Verwandtes aus Goethes eigenem Sprachschatz heranzieht, und weiterhin auch darin, daß Worte, die an sich noch in der Sprache des 18. Jahrhunderts lebendig waren, im alten Hans-Sachsischen Sinn verwendet werden.

So gebraucht Goethe etwa das Wort „Ding" wie es bei Hans Sachs, aber auch z. B. in der Bibel und noch in allen süddeutschen Dialekten angewendet wird. Die Bezeichnung „Kenntnis der Natur" (439), die in einem ganz bestimmten Sinn, als Terminus für Naturwissenschaft im Sinne des Mittelalters steht, erinnert an die Aufzählung der Wissenschaften in dem Hans-Sachsischen Gedicht: Die werk gottes sint alle gut, wer sie im geist erkennen tut:

auch lert ich die kunst der gestirn,
der menschen geburt judicirn,
auch die erkentnus der natur

Das Wort „Kunst" trägt bei Goethe auch den allgemeineren und naiveren Charakter, den ihm der ältere Sprachgebrauch gibt.

seid ihr nicht mit der Kunst bekannt?
— — — — — — — —
er ist der Künste voll.

Ein echtes Knittelverswort ist „Angesicht" (147, 193) an Stelle des rhythmisch nicht so handlichen einfachen Substantivs. „Kraut" ist sowohl Hans-Sachsisch als dialektisch und Goethe sicherlich aus der Umgangssprache vertraut. Auch die Fremdwörter „Reverenz" und der bei Hans Sachs als Landsknechtsfluch angeführte Ausdruck „Sackerment" gehörten der Goethe vertrauten Sprache noch an. Wärwolf oder, wie in den Handschriften des Satyros stand, „Bärwolf" — im Satyros wohl in der Bedeutung von Geizhals — kommt auch bei Hans Sachs vor, womit natürlich auch nicht bewiesen ist, daß Goethe das Wort von dorther übernahm.

Zahlreicher sind die Berührungen zwischen dem Wortschatz des Satyros und dem des Hans Sachs im Gebiet der adjektivischen und adverbialen Ausdrücke. Die Worte „erbärmlich", „gewaltig" tragen in ihrer Verwendung bei Goethe den Hans-Sachston; auch die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert hinüberleitende Knittelverstradition hat sie als charakteristisch empfunden und beibehalten. Derb knittelversmäßig ist der Ausdruck „vorn und hinten", der, oft im eigentlichen Sinn, oft bildlich, oft auch ziemlich sinnlos als Füllsel gebraucht, sich durch alle Arten von Knittelversen zieht. Wie bei Hans Sachs „jamer und leit, vorn unde hinten" und bei Rost in der Epistel an Gottsched „von hinten und vorn thut Er beschnopern", so findet sich im Satyros „hinten und vorn, auf Bauch und Rücken". Von ähnlicher Wirkung sind die Wendungen „durcheinander gehn", „drunter und drüber gehn."

— es müst in der welt baß sten
nit also durcheinander gen

sagt St. Peter bei Hans Sachs, und mit dem absichtlich trivialen

— — wie im Unding
Alles durcheinander ging

klingt der Hans-Sachston wirksam in das pathetische Weltschöpfungslied des Satyros hinein.

Wie „allzusamt", „allzumal", „für und für", „fürwahr", „deßungeacht", so gibt „ohne Zahl", dem dazugehörigen Substantiv nachgestellt, den archaistischen Eindruck von Naivität und Frische, den Goethe sowohl von Hans Sachs wie aus dem Volkslied und aus der Bibel empfing. Die Verwendung von „genug" in Vers 101

Und fette Milch und Käs' genug

also in dem absoluten Sinn von reichlich, ist sowohl Hans-Sachsisch als überhaupt volkstümlich.

„Letzen" (Vs. 127), „ergetzen", „bekleiben", „sprechen", wo es an die Stelle des modernen „sagen" tritt (Unser Herrgott spricht:) und „will" in der Frage „wie, Teufel, ich euch da schindeln will?"[1]) wirken als Hans-Sachsreflexe, wenn sie auch Goethe durchaus nicht ausschließlich von Hans Sachs übermittelt wurden. Und so dienen denn überhaupt zur Hebung und Betonung des Hans-Sachsmäßigen im Wortschatz eine Menge Wendungen des volkstümlichen Ausdrucks

1) Wie bei Hans Sachs z. B.

„Erst wil dem schimpf der bodn aus werden!"

und biblisch: „Was, meinest du, will aus dem Kindlein werden?"

von derbkräftiger Färbung, Worte aus dem Werktagsvorrat der Sprache und eben deshalb oft auch dem Gebiet des Dialekts nahestehend oder angehörend, wie „kriegen“ (77), „aufliegen“ (96), „schmeißen“ (119), „beschwätzen“, „betreten“ — „Maidel“,[1]) „Fach- und Scheuer“, „Kieselschlag“,[2]) oder derbere, wie „Fratz“, „Flegel“, „Fraß“; eine Fülle von Redensarten, wie „stehlen wie die Raben“, „magrer als ein Bettelsack“, „ein saubrer Gast“, „bis auf die Haut“, „dem ist gar nichts recht“, „mit den Wölfen heulen“, „zu Gemüte führen“, das auch Wieland schon in dieser scherzhaften Bedeutung gebraucht. Ein ganz kühner Übergriff in die Freiheiten des mündlichen Ausdrucks ist das der Kindersprache entnommene:

Pfui! was ist das ein ä Geschmack — —

Ganz außerordentlich zahlreich sind im Wortschatz des Satyros die Anklänge an die Bibelsprache. Nicht nur in den Szenen, in denen sie sich für den Ausdruck religiöser Gefühle von selbst einstellt, sondern auch in den schwankmäßigen Szenen im Munde des Satyros sowohl als des Einsiedlers und der Psyche: „wandeln“ im Sinne von leben (6), „gebenedeit“, „der Priester und Ältest“, „wie aus eines Engels Angesicht“ (Apostelgesch. 6, 15), „von hinnen eilen“, „o Herr, du weißest alle Ding'“; die Vergötterung des Satyros geschieht dann nachher ganz in der Terminologie messianischer Weissagung: „Die Finsternis ist vergangen“, „der Tag bricht herein“ — und der Ruf „steinigt ihn“ ist auch eine biblische Reminiszenz.

Gehen wir dann zu den Fällen über, in denen Hans Sachs nicht durch seine eigenen Worte kopiert, sondern aus dem Geist seiner sprachlichen und ästhetischen Prinzipien nachgeschaffen wird, so finden wir noch mehr und noch engere Beziehungen. Hans-Sachsisch — hier immer nicht im Sinn bewußter Übernahme einer ausschließlich von dem Nürnberger übermittelten Wendung gefaßt, sondern als Nachahmung des deutlich konzipierten Hans-Sachsstils mit allen Mitteln, die des Dichters Stilgefühl als geeignete empfand — also Hans-Sachsisch ist z. B. der Gebrauch des Plurals ohne Artikel in adverbialen Ausdrücken, wie „mit listen“. Der Einsiedler sagt „aus Ängsten vor der Hungersnot“, wie es im „wiltbad“ heißt: „glaub wol, das er vor engsten schwitz.“ Diesem Gebrauch verwandt, wenn auch

1) Das Wort „Maidel“ findet sich in dem „Lied vom Herrn von Falkenstein“, das Goethe an Herder sandte, und in einem Brief Goethes aus Straßburg.

2) „Kiesel“-Hagel ist ein im Fränkischen und Hessischen eingebürgerter Ausdruck. Vgl. auch „Kieselwetter“ in Wanderers Sturmlied.

nicht sprichwörtlich, ist „in Städten", „in Häuser", „in Sitten", das etwa dem Hans-Sachsischen „der münch haut in mit ruten" entspricht. Die Gebärde der Hans Sachssprache erkennt man wieder in den häufigen Konstruktionen des Verbs mit dem Genitiv „es sollen's ander auch werden froh" — „des vornehmen Gasts mich nicht versah" — „habt eures Ursprungs vergessen" — „wir begehren deiner nit" — „er ist der Künste voll" — ein Zug des Knittelversstils, den auch z. B. Rost karikiert: „dessen klopf' ich in beide Hände".

Eine nie aufgegebene traditionelle Eigentümlichkeit des Knittelverses, auf die auch die einschlägige Forschung schon öfter hingewiesen hat, die Umschreibung mit „tun", sei hier nur erwähnt. Im Satyros wird sie verwendet, um das Verb an eine nachdrucksvollere Stelle, sei es am Anfang, oder am Schluß des Verses, zu schieben; z. B. „aufliegen hab ich than meinen Rücken" oder „sich thäte Kraft in Kraft vermehren", wo mit Hilfe der Umschreibung „vermehren" und „zerstören" einander als Reimworte wirksam gegenübergestellt werden können. An andrer Stelle dient „tun" nur der Reproduktion des volkstümlich primitiven Tons, z. B. in Vs. 77 und 79.

Traditionell knittelversmäßig ist, wie Flohr nachweist, das Diminutiv. Es ist im Satyros ganz besonders häufig, um das kindlich Treuherzige in der Sprache des Einsiedlers auszuprägen.

In Aufzählungen, die häufiger in asynthetischer als in polysynthetischer Form auftreten, liegt sowohl das Holprige, Ungeglättete, als auch das volkstümlich Schwülstige des Knittelversstils. Sie gehören zu den stehenden Eigentümlichkeiten der ganzen Verstradition. Echt Hans-Sachsisch und sicher auch unmittelbar von dem alten Meister übernommen ist bei Goethe die Form:

Der Schmeichler, Heuchler und der Dieb

die bei Hans Sachs ihr Analogon hat in

schaf, rinder, böck, geiß und die schwein.

Die primitive Gedankenlosigkeit solcher Aufzählungen kopiert dann Goethe noch weiter in der Zusammenstellung:

Vögel und Frösch und Thier und Mücken.

Nicht mehr als eine Anknüpfung bietet Hans Sachs für Goethes Art, im Knittelvers in breitem Sichgehenlassen die überlegte Geschlossenheit der Schriftsprache zu sprengen. Die nachlässige Wiederaufnahme des Subjekts durch ein unmittelbar folgendes Demonstrativ entspricht zwar dem Hans Sachsstil — sagt Goethe etwa:

Der Brunn, der ist so schattenkühl
— — — — — — — —
mein Gesang, der dringt ins Blut,

so sagt Hans Sachs:

Dein Freud, die wird klein

— aber das ist eine dem volkstümlichen Ausdruck und der Umgangssprache so allgemein angehörende Gepflogenheit, daß ihr Vorkommen bei Goethe nicht in Beziehung zu Hans Sachs gebracht zu werden braucht. Und der Umgangssprache, mit deren Mitteln hier der Stileindruck des Hans-Sachsschwanks reproduziert wird, gehören Wiederholungen, wie: „da ekelt dir's vielleicht dafür", „da kostet von dem Topfe da", die absichtliche Unbeholfenheit der Überleitungen mit „dann" besonders im Einsiedlermonolog (38, 40, 46), und vor allem die vielen „so" und „nun" (oder „nu"), „da", „denn", „doch", „schon", „nur", die mit einer bis dahin unerhörten Zwanglosigkeit die Sprechsprache zur Schriftsprache machen. All das ist keine Nachahmung eines Vorbildes, sondern freie Umsetzung gleicher oder verwandter seelischer Werte in neue Ausdrucksmittel von ähnlicher Bedeutung und Farbe. Freie Nachschöpfung im gleichen Sinn sind aphoristische Ausdrücke, kühne Verkürzungen, wie sie auch Goethes Briefen aus der Zeit so viel Lebendigkeit und Temperament geben. „Du hast nie gewußt, wo mit hin?" — oder vielfach in der Satyrospredigt: „Und ihr — wo ist sie hin, die Lust an sich selbst?" und „was sei: Gott sein! Mann!" Auch die Infinitive in den Versen 268 bis 271 „Stehn auf seinen Füßen" usw. sind charakteristisch, wenn auch die Lockerung des schriftsprachlichen Gefüges hier mehr pathetisch-rhetorischer Wirkung als dem Ausdruck treuherziger Zwanglosigkeit dient. Überhaupt berühren sich in den Anakoluthen Goethes im Satyros zwei ganz verschiedene Stilarten, die des Volkstümlichen einerseits, des Dithyrambischen andrerseits.

Hans-Sachsische Versfüllsel „etwan", „fürwahr", „sag uns recht", zu diesem Zweck eingefügte Anreden „ihr Herrn", „liebe Herren mein!" sind im Satyros verhältmäßig selten.

Kommen wir nun überhaupt zu der Frage, durch welche sprachlichen Mittel die Rede dem metrischen Schema unterworfen wird, so haben wir drei größere Gebiete zu untersuchen: die Elisionen, die Inversionen und die Wortverkürzungen. Die Untersuchungen von Max Herrmann über das Jahrmarktsfest haben gezeigt, daß die Elisionen bei Goethe viel reichlicher sind als z. B. bei Hans Sachs. Die Untersuchung des Satyros bestätigt dies Resultat. Nur hinsichtlich

des Verhältnisses zwischen den einzelnen Kategorien der Pronominalauslassungen weicht sie etwas ab. Die Elision der zweiten Person, die im Jahrmarktsfest ganz zurücktritt, ist im Satyros ebenso häufig wie die der ersten, sie kommt zehnmal vor. Das wird daran liegen, daß im Satyros viel mehr zwangloser Dialog, also viel mehr Gelegenheit sowohl zum Gebrauch, als zur Auslassung des Anredepronomens ist, als im Jahrmarktsfest, wo die eigentlich dialogischen Szenen mit ihrem gespreizten Stil die Auslassung des Anredepronomens am wenigsten nahelegen.[1]) Auslassungen der dritten Person sind seltener, sie betreffen meist das Pronomen „es" und sind dann fast alle vielleicht grammatisch eher als Inversionen zu definieren; es sind solche Verse, wie:

Hat niemand mir meinen Vater genannt,

die sowohl durch ein vorgesetztes „es", als auch durch die Umstellung „niemand hat" in die Prosasprache umgesetzt werden können. Was die Frage anlangt, auf welche Einflüsse Goethes Neigung zu Elisionen zurückzuführen ist, so könnte man daran denken, daß Herder sie im Ossianaufsatz bei der Besprechung des „Fabelliedchens" sowohl für „schnellrollende, gereimte, komische Sachen", als für die „stärksten, heftigsten Stellen der tragischen Leidenschaft" empfohlen, und bedauert hatte, daß uns Deutsche „diese schleppende Artikel, Partikeln usw."[2]) überall hemmen und hindern. Der Zusammenhang dieser Stelle mit dem Fabelliedchen deutet auf die Möglichkeit, daß Goethe schon in Straßburg von Herder eine Anregung zu Elisionen empfing, und da sie im Ossianaufsatz steht, so hat Goethe sie vielleicht schon im Anfang des Jahres 1773,[3]) sicher aber in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, die im Mai 1773 erschienen, lesen können und vielleicht einen neuen Impuls in der gleichen Richtung empfangen. Dazu würde auch stimmen, daß, wie, Herrmann erwähnt, die Elisionen in der zweiten Bearbeitung des „Gottfried von Berlichingen" auffallend zugenommen haben. Aber es ist selbstverständlich ebensogut denkbar, daß Goethe, nachdem er

1) Nicht mitgerechnet sind Elisionen des Pronomens in solchen Sätzen, die bei mehreren aufeinanderfolgenden mit gleichem Subjekt an zweiter und dritter Stelle stehn, da hier die Elision ja gebräuchlich ist, also bei:

„Er ist der Priester und Ältest' im Land,
Hat viele Bücher und viel Verstand"

ist keine Elision angenommen.

2) Werke 5, S. 195.

3) Vgl. die Einleitung zum 5. Band von Herders Werken (Suphan).

einmal auf die künstlerische Wirkung der Elision aufmerksam geworden war, sie ganz von selbst in immer weiterem Umfang anwandte.

Die doppelte künstlerische Bedeutung, die Herder der Elision zuschrieb, tritt im Satyros bei der Auslassung des Artikels auch wirklich in ähnlichem Sinn hervor. Wenn es im Satyros heißt:

Es trieb dich oft in Wald hinaus

und wenn in Aufzählungen wie die schon einmal erwähnte

Der Schmeichler, Heuchler und der Dieb

oder

Ich herrsch' über's Wild und Vogelheer,
Frücht' auf der Erden und Fisch' im Meer

und ähnlichen der Artikel wegbleibt, so treffen diese Verstöße gegen die Schriftsprache den Ton, den Herder an der erwähnten Stelle für die „gemeine Sprache der Komödie" empfiehlt und auch als „ein gewißes Komisches" tastend bezeichnet. Ganz anders ist die Wirkung z. B. im Weltschöpfungslied. Dadurch, daß die gewichtigen Worte: „Lichtsmacht", „Begehrungsschwall" ohne Artikel auftreten, erhalten sie etwas geheimnisvoll Absolutes, eben das, was Herder als „Substantialität und Persönlichkeit" empfindet; und so dient die Elision zwar nicht dem Ausdruck der „tragischen Leidenschaft", aber sie hilft die mystische Erhabenheit mit erzeugen, in der die Wirkung des Weltschöpfungsgesanges beruht.

Eine dritte Form der Elision, die bei Goethe häufig ist, betrifft das Wort „und". Daß Goethe in asynthetischen Aufzählungen dem Sprachgebrauch des Hans Sachs folgt, war schon erwähnt. Eine Form asynthetischer Zusammenstellung, die bei Goethe häufiger ist als bei Hans Sachs, ist die von zwei Substantiven, z. B. „einem Schnitzbildlein, Querhölzelein" oder „von dir glänzt Tugend, Wahrheits-Licht", „mein Gärtlein, Früchtlein ich beschütz'", Formen, die bei Hans Sachs zwar vorkommen — z. B. Vs. 73 in der „vnglückhafften, verschwatzten Bulschaft": „wo du liedst kranckheit, noht" — aber doch durchaus nicht typisch sind. Vielleicht ist aber dieser Typus bei Goethe nur eine Übertragung ähnlicher zweigliedriger Verbindungen von Verben auf das Substantiv. Charakteristisch für Hans Sachs sind die Verse „er sey gstorben, sitz im Fegfewr", „er hatt nichts, tut uns vil zusagen"; auch solche Verbindungen, wenn auch nicht in einen Vers zusammengedrängt, kommen im Satyros verschiedentlich vor, und es scheint nicht ausgeschlossen, daß Goethe, der das Lebhafte und Eindringliche dieser Form empfand, sie auch

noch über sein Vorbild hinaus verwendete. — Auch bei Rost finden sich Hans Sachsverse wie die erwähnten treu kopiert, z. B. „schimpft, tadelt ungeschliffen“ — oder: „Ist auch keine Kunst, lohnt nicht der Mühe.“

Wie weit Hans Sachs auf die Wortverkürzungen bei Goethe, die Elision von Lauten oder Silben Einfluß gehabt hat, läßt sich schwer bestimmen, da hier sowohl das Volkslied, als der Gebrauch der Umgangssprache, ja auch der zeitgenössische Knittelversstil annähernd dieselben Erscheinungen zeigen, wie wir sie im Satyros finden. An erster Stelle stehen überall die Verbformen, in denen das auslautende „e“ der Endung wegfällt. Im Satyros fallen diese Endungen in ca. 75 Prozent aller vorkommenden Formen weg. Die Fälle, in denen die Endung geblieben ist, sind fast ausschließlich auf die letzten Szenen beschränkt, in denen der Knittelvers aufgegeben ist oder wenigstens zurücktritt. In den ersten 300 Versen steht das „e“ der Endung bei Verben nur dreimal. Neben dieser gebräuchlichsten Apokope findet sich die des auslautenden „e“ bei Substantiven am häufigsten, auch diese vorwiegend in den ersten Szenen, während die Verkürzung von „es“ zu „'s“ etwa gleichmäßig bis zum Schluß durchgeführt ist. Sehr viel seltener tritt die Verschleifung des sächlichen Artikels ein, die Herder im Ossianaufsatz so empfiehlt. Auch in den adjektivischen Endungen ist der Wegfall des auslautenden „e“ seltener, doch greift die Apokope hier auch die konsonantisch auslautenden starken Endungen mit an, nicht nur die sächlichen, „ein garstig Loch“ oder „frisch Keimleinblatt“, sondern einmal auch eine männliche, „ein häuslich Mann“. Auf einen Einfluß des Hans Sachs werden all diese Erscheinungen nur insofern zurückzuführen sein, als Goethe, indem er sich in den Hans Sachsstil hineinlebte, auf die ihm schon — besonders aus seiner eigenen Mundart — geläufigen Elemente darin doppelt intensiv aufmerksam wurde und sie auch zur Ausprägung des Stils vorzugsweise verwendete. Ähnlich wird es mit Goethes Verhältnis zu Hans Sachs stehen bei den Elisionen des „e“ im Inlaut von Vor- und Endsilben. Auch hier bedurfte es nur einer Verstärkung und Bestätigung von Beobachtungen, die Goethe schon am Volksliede gemacht hatte und die seine Mundart ihm aufdrängte. Den Formen „find't“, „bereit't“, „eingebild'ten“ im Satyros entsprechen in den Volksliedern, die Goethe an Herder schickte, „reit einen hohen Berg hinauf“, „sie ist bis auf den Tod verwundt“, „in Gott endt sie ihr Leben fein“ u. a. m.; den Worten „mein'n“, „ein's“ steht in den Volksliedern „sass'n“, „jung'n“,

„frag'n", „deins gleichen" gegenüber. Auch Anschleifungen des Artikels, wie „bei'n", „aus'm", „auf'm", haben ihr Analogon, z. B. in „mit'm", „um'n".[1]) Die Apostrophierung des „e" in der Vorsilbe „ge" finden wir im Satyros bei „G'birg", im Lied vom Pfalzgrafen z. B. bei „g'nug", und „raus" und „rein" im Satyros erinnern an „'nunter", „'naus", „'nein" in den Volksliedern. Die einfachen Partizipien „kommen", „gangen", „than" sind Goethe sicher auch schon durch das Volkslied vertraut geworden, sie gehören zu der Zeit der Entstehung des Satyros — wenigstens die beiden ersten — auch Goethes Briefstil an. Die Vorliebe für das Simplex, die sich in der Form „fernt euch" statt „entfernt euch" verrät, trägt allerdings mehr den Stempel Klopstockscher Sprachgedrängtheit als volkstümliches Gepräge.

Und nun schließlich die syntaktische Behandlung der Sprache im Satyros, vor allem insofern sie durch den Vers bedingt ist. Hinsichtlich der Anpassung der Sprache an das Versschema liegen nun bei Goethe wesentlich andere Bedingungen vor als bei Hans Sachs. Hans Sachs ist durch die Konstanz der Silbenzahl ganz anders gebunden als Goethe, der in dem Knittelvers gerade die Möglichkeit zwanglosester sprachlicher Bewegung suchte und sich an die Silbenzahl nicht band. So überwiegt bei Hans Sachs die Inversion quantitativ bedeutend. Bei tausend Hans Sachsversen, die daraufhin untersucht sind, betragen die mit Verstößen gegen die Syntax der Prosasprache 26 Prozent. Bei Goethe schwankt dies Verhältnis in den verschiedenen Knittelversstücken. Im Pater Brey, dem Hans-Sachsmäßigsten von allen auch in der sprachlich-metrischen Form, enthalten ca. 15 Prozent der Verse solche Verstöße, im Jahrmarktsfest — natürlich nur die Knittelverspartien, nicht die lyrischen Einlagen gerechnet — 14 Prozent, im Satyros nur $7\frac{1}{2}$ Prozent. Wesentlicher ist die Verschiedenheit zwischen Goethe und Hans Sachs noch in der Art dieser Verschiebungen. Goethe hat für seine Sprache einen von verstechnischen Rücksichten unabhängigen Zug, die harten Fesseln der Büchersprache zu sprengen, einen Zug, der sich besonders gegen das Rationalistische darin richtete. Syntaktische Konstruktionen, die eine verstandesmäßige Bewältigung größerer Satzganzer voraussetzen oder zum Ausdruck bringen, also z. B. solche, in denen ein zusammengesetztes Verb eine ganze Reihe anderer Satzteile umschließt, widerstreben Goethes Sprachcharakter. Auch im Briefstil geht er der

1) Diese Anschleifung findet sich auch in Goethes Briefstil: „da ich zu'n Füßen eurer an Lottens Garnierung spielte." W. A. IV 2 Nr. 139.

papierenen Schwerfälligkeit solcher Gebilde aus dem Wege, indem er nicht sagt „wie ich euch liebe, sey euch in Stunden der Ruh gegenwärtig“ sondern „sey euch gegenwärtig in Stunden der Ruh“ — oder „hat mir Lottens Brautstraus mitgebracht wohl conservirt“. Dadurch, daß hier die Satzteile aus ihrer Verkettung miteinander gelöst werden, die Worte zu kleineren Gruppen zusammentreten, wird der Akzent des Satzes reicher, bewegter und sinnlich eindringlicher. Die Satzteile folgen so aufeinander, wie sie sich in der improvisierenden Rede einstellen, es bedarf keiner primären logischen Konzeption des ganzen Satzes. Diese Art der Umordnung der Satzteile ist nun im Satyros die häufigste, eine Umordnung, die also nicht nur im Interesse des Versschemas geschieht, sondern daneben noch ihre besondere ästhetische Berechtigung hat, und dem Sprachgefühl am wenigsten widerstrebt. Typisch ist z. B. für diese bei Goethe häufigste Art:

ich will dich letzen mit Flöt' und Sang

oder

wolltet wähnen für Gut und Glück.

Etwa ein Drittel aller im Satyros vorkommenden Verstöße gegen die Prosasprache stellen diesen Typus dar. Nun entspricht dieser Typus dem improvisatorischen Charakter des Knittelverses so sehr, daß er sich selbstverständlich in der ganzen Tradition bis zu Hans Sachs hinauf zahlreich findet. Er ist aber bei Hans Sachs nicht der häufigste. An erster Stelle stehen bei ihm vielmehr Fälle, in denen die grammatische Ordnung des abhängigen Satzes verletzt wird, also Typen wie die folgenden:

das es ihn wirt von herzen reuen —
wo das schiflein solt undergan —
der also zärtlich trit daher —
das sie da komen für gericht —
das sie gewont haben auf erden —

Auch diesen Formen, wenigstens den letzten beiden, kann die Neigung zugrunde liegen, an Stelle komplizierter Verkettungen die einfache Folge der Satzteile eintreten zu lassen, aber das könnte doch nur in Frage kommen, wenn die Satzteile, die zwischen Subjekt und Prädikat treten müßten, sehr zahlreich oder sehr gewichtig wären und wenn zur Auffassung des Inhaltes das Verb die Grundlage gäbe. Ist das alles nicht der Fall, wie bei den angeführten Beispielen, so wirkt der Verstoß gegen den syntaktischen Charakter des abhängigen Satzes als Vergewaltigung der Sprache zugunsten des Rhythmus.

Solche nur durch das Versmaß veranlaßten Verschiebungen umfassen bei Hans Sachs — in den der Untersuchung zugrunde liegenden tausend Versen — ein Drittel aller Abweichungen von der Prosasprache. Bei Goethe sind sie auch nicht selten, aber sie treten, wenigstens im Satyros, gegen die erste Kategorie ganz erheblich zurück. Im Pater Brey dagegen, der eine viel bewußtere und treuere Kopie des Hans-Sachsischen Fastnachtsspiels ist, spielen sie eine größere Rolle.

Die größere Abhängigkeit der Hans-Sachsischen Sprache vom Zwang des Verses tritt noch in einem anderen Typus der syntaktischen Ordnung hervor. Sehr häufig nämlich führt er bei der Voranstellung eines Objekts oder einer adverbialen Bestimmung die Inversion nicht durch; er sagt:

reichtum und hoffart ich nicht acht —
vielleicht dein Bart dich reuen tut —
bei den siten ein mensch gedenk —

Solche Verbiegungen der Sprache, deren Ungelenkigkeit auf Schritt und Tritt an die Schwierigkeiten des Versbaus erinnert, konnte ein Künstler des 18. Jahrhunderts, dessen Gefühl für Glätte und Korrektheit durch eine pedantische Schule empfindlich geworden war, nur im Sinne einer Karikatur nachbilden. Und so sind sie denn auch bei Goethe sehr selten. Sie kommen im Jahrmarktsfest und im Pater Brey überhaupt nicht vor und im Satyros wenigemale in den ausgesprochen schwankhaften Szenen, nämlich Vers 48, 72, 150, 208. Etwa in gleichem Verhältnis wie bei Hans Sachs finden sich bei Goethe die ebenfalls für den Knittelversstil charakteristischen Umstellungen von Objekten oder Adverbien in ihren verschiedenen Arten, also z. B. solche Satztypen wie „zeuch ab die Ding“ bei Hans Sachs und „siehst an mein ungekämmtes Haar“ bei Goethe; oder „und denn mit gwalt sie dazu zwingen“ und bei Goethe „lasse zu edleren Sterblichen mich herab“. Und auch die Nachstellung des Adjektivs oder des Possessivpronomens hinter das zu ihm gehörende Substantiv ist für Goethes Knittelversstil etwa in gleichem, ja vielleicht — und man könnte dabei an die starke Einwirkung des Volksliedes gerade mit dieser Form denken — in noch etwas stärkerem Maße charakteristisch als für Hans Sachs.

Die vorstehenden Ausführungen über das Hans-Sachsmäßige und Schwankhafte in der Sprache des Satyros erschöpft bei weitem nicht alles, was da gesagt werden könnte und untersucht werden müßte. Aber eine solche lückenlose Darlegung dieser Beziehungen könnte erst auf der Grundlage einer Darstellung von Goethes Sprache ge-

geben werden, die uns noch fehlt. Auf ein paar Einzelheiten sei zum Schluß noch aufmerksam gemacht. Vielleicht liegt auch in dem Vers: „in lebend wirkendem Ebengesang“ etwas Hans-Sachsmäßiges, insofern „lebend“ als eine verkürzte Form aufzufassen und „wirkendem“ zu koordinieren ist, so wie Hans Sachs z. B. die Flexionssilbe bei zwei einander koordinierten Adjektiven, auch ohne daß sie durch „und“ zusammengezogen werden, nur einmal setzt in dem Vers: „von dem rein klaren Gotteswort.“ Auch darin ist vielleicht eine Beeinflussung Goethes durch Hans Sachs zu erkennen, daß er einen Artikel, ein Adjektiv oder ein adjektivisches Pronomen zugleich auf mehrere Substantive bezieht ohne Rücksicht darauf, daß die Flexion zu einem oder mehreren der Substantive nicht paßt. Hans Sachs bildet Zusammenziehungen:

an allen friedt, rast oder rw

und Goethe sagt im Satyros:

mit unserm armen Kopf und Sinnen

oder

meine nackten Schultern, Brust und Lenden.
Daß man auf jeder Blüth' und Blatt — —

Eine dem mündlichen Ausdruck im engsten Sinn angehörende Lizenz sind die Konstruktionen:

Da ist dem Kerl sein Platz, zu beten
— — — — — — — — —
Wenn ich dem Narren seinen Herrgott seh'.

Sie kommen bei Hans Sachs vor, wenn auch sehr selten, haben auch im Volkslied Eingang gefunden — z. B. im Herrn von Falckenstein: „wie unsers Herrn sein' Knechten“, wo sie allerdings, wie auch bei Hans Sachs, mit dem Genitiv gebildet sind — und sind eins der karikierenden Elemente der späteren Knittelversdichtung. Z. B. heißt es bei Canitz in einem Bänkelsängervers:

Des Rebenacs seinem Sekretario es nicht besser geht.

Auf Hans-Sachsische Vorbilder für die Worte „wonnlich“, „männiglich“ im Satyros hat Goetze verwiesen.[1]) Doch hat bei diesen Worten der Einfluß des Volksliedes vielleicht eine größere Rolle gespielt, als Goetze ihm zuzuschreiben scheint. Aus dem Volkslied vom Grafen Friederich konnte z. B. das von Goetze angeführte Goethische Wort „inniglich“ stammen.

* * *

1) Berichte des freien deutschen Hochstifts. 1895.

Die Punkte, die eine Untersuchung über das Hans-Sachsmäßige und Schwankhafte im Satyros nun noch zu berühren hat, liegen auf metrischem und dramatisch-technischem Gebiet. Über den metrischen Charakter von Goethes Knittelvers hat Max Herrmann in seiner Arbeit über das Jahrmarktsfest eingehende Beobachtungen zusammengestellt. Herrmann glaubt der Auffassung, die Goethe vom Hans Sachsvers haben mußte, zu entsprechen, wenn er als Grundmaß des Knittelverses einerseits den vierhebigen Jambus, andererseits die Konstanz der Silbenzahl — 8 Silben bei männlichem, 9 Silben bei weiblichem Reim — annimmt. Auf Grund dieser Annahme konstatiert er drei Haupttypen von Versen: Rein jambische 8- und 9-Silbler, gestörte Verse (d. h. Verse, in denen die natürliche Sprachbetonung vom jambischen Grundmaß abweicht)[1]) und „verlängerte Verse", d. h. solche, in denen „durch Hinzufügung von Senkungen die Grundsilbenzahl 8 und 9 verlängert wird". Mit diesen Typen aber kann man die in Rechnung zu stellenden metrischen Figuren des Knittelverses nicht erfassen, und zwar deshalb nicht, weil sie der zweisilbigen Senkung nicht gerecht werden. Der Fehler liegt darin, daß in der Einteilung der Verse das Prinzip der Skansion nicht streng von dem der Silbenzählung geschieden ist. Die Einteilung rechnet nicht mit der Tatsache, daß auch in dem hinsichtlich der Silbenzahl nicht verlängerten Vers mehrsilbige Senkungen vorkommen können — wenn nämlich dafür in einem anderen Fuß die Senkung ganz fehlt; sie zählt vielmehr die gleiche Silbengruppe einmal in die Rubrik „gestörte Betonung" und ein andermal als mehrsilbige Senkung, je nachdem der Vers die Silbenzahl einhält oder überschreitet. Die zweisilbige Senkung wird, wenn der Vers nicht verlängert ist, zwei Versfüßen zugeteilt, also dem in der Anmerkung stehenden Vers folgendes Schema untergelegt:

Werdet	ihr lie	be Freund	mit Gunst
x x́	x x́	x x́	x x́

1) Die Störung wird in diesem Fall so festgestellt, daß jeder stumpfe 8-Silbler oder klingende 9-Silbler in 4 Füße à 2 Silben eingeteilt und dem Jambenschema x x́ | x x́ | x x́ | x x́ | ev. x silbenweis aufgemessen wird. Z. B.:

Werdet	ihr lie	be Freund	mit Gunst.
x x́	x x́	x x́	x x́

Hier liegt also eine „Störung" im ersten Fuß vor, denn der Sprachton der beiden ersten Silben ist trochäisch. Man könnte deshalb das, was Herrmann als „Betonungsstörung" bezeichnet, auch als Umstellung von Hebung und Senkung innerhalb eines Versfußes definieren oder einfach als Ersatz des Jambus durch einen Trochäus.

während er rhythmisch so erfaßt werden müßte:

Wer|det ihr lie|be Freund | mit Gunst,
– | ∪ ∪ x́ | x x́ | x x́

d. h. die Senkung fehlt im ersten Fuß und ist im zweiten verdoppelt. Alle mehrsilbigen Senkungen also bei Hans Sachs zählt Herrmann in die Kategorie „gestörte Betonung"; da Hans Sachs die Silbenzahl einhält, gibt es bei ihm nach Herrmann innerhalb eines einzelnen Verstaktes keine mehrsilbigen Senkungen. Der Vers

Verflucht sei der Tag und die Stund

kann also nur als ein Vers mit zweimal gestörter Betonung gezählt werden, d. h. mit Vertauschung von Hebung und Senkung innerhalb zweier Versfüße:

x x́ | x́ x | x́ x | x x́ |

Die Störung ist im zweiten und dritten Fuß. Hätte der Vers eine Silbe mehr, d. h. hieße er etwa:

Verfluchet sei der Tag und die Stund,

wodurch an sich sein rhythmischer Charakter nicht geändert wäre, so zählte er zu den verlängerten Versen, und die zweisilbige Senkung könnte als solche gelten:

x x́ | x x́ | x x́ | ∪ ∪ x́ |

Oder um dasselbe an einem Goethischen Beispiel zu zeigen: Der Vers im Pater Brey:

Möcht all sie gern modifiziren

ist ein 9-Silbler, kann also nicht zu den „verlängerten" Versen, in denen die mehrsilbigen Senkungen als Eigentümlichkeiten eines Versfußes in Betracht kommen, gerechnet werden. Er ist ein Vers mit einmal gestörter Betonung (im 3. Versfuß) nach dem Schema:

x x́ | x x́ | x́ x | x x́ | x

Hieße er aber etwa:

Möcht all sie gerne modifiziren,

so fiele er in die Kategorie der verlängerten Verse, das Schema

x x́ | x x́ | x x́ | ∪ ∪ x́ | x

ergäbe sich von selbst und mit ihm die mehrsilbige Senkung im letzten Versfuß. Die gleiche rhythmische Erscheinung wird in den beiden Rubriken nach ganz verschiedenen Gesichtspunkten definiert. Wollte man ein einheitliches Einteilungsprinzip haben, so müßte man

an Stelle des Begriffs „gestörte Verse“ den der „fehlenden Senkung“ oder auch noch der „einsilbigen Taktfüllung“ einführen und der durch diesen Begriff bezeichneten Rubrik eine andere gegenüberstellen, die Verse mit mehrsilbigen Senkungen aufzunehmen hätte. Die verlängerten Verse würden sich dabei von selbst mit herausstellen, da alle Verse, in denen der mehrsilbigen Senkung nicht ein fehlender Auftakt oder eine einsilbige Taktfüllung entspricht, die gesetzte Zahl der Silben überschreiten müssen. Für das einmalige oder mehrmalige Vorkommen mehrsilbiger Senkungen oder einsilbiger Taktfüllung im Vers müßten Unterabteilungen geschaffen werden, ebenso für die möglichen Kombinationen der einzelnen Figuren.

Nicht nur nach ihrer systematischen, sondern auch nach ihrer literarhistorischen Seite kann ich mich in die Gesichtspunkte, von denen Max Herrmann bei seinen metrischen Untersuchungen ausgeht, nicht hineinfinden. Ich glaube nicht, daß Goethe den silbenzählenden Charakter des Hans Sachsverses erkannt hat; ohrenfällig ist diese Gesetzmäßigkeit der Silbenzahl, mindestens für das 18. Jahrhundert, nicht; sie kann nur entweder aus der Poetik gelernt oder durch Nachzählen festgestellt werden. Beides scheint mir für den jungen Goethe nicht wahrscheinlich zu sein; er hält daher die Silbenzahl in der Hauptsache nur da ein, wo sie sich aus dem gleichmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung ergibt. Im übrigen aber zeigt die überwiegende Zahl seiner verlängerten Verse, daß er von diesem Silbengesetz des Hans-Sachsverses keine Notiz nahm, und die Zahl der „gestörten“, in denen die Silbenzahl eingehalten ist, ohne daß der Jambentritt durchgeführt wird, ist so gering, daß man dadurch nicht zu der Annahme gezwungen wird, hier liege ein silbenzählendes Prinzip zugrunde. Ich glaube also, in dieser Hinsicht erklären sich die Abweichungen des Goethischen von dem Hans Sachsverse leicht daraus, daß Goethe die Konstanz der Silbenzahl nicht als ein Gesetz seines Knittelverses annahm, und man ist nicht darauf angewiesen, für Goethe neben Hans Sachs ein neues Vorbild zu suchen. Abgesehen aber von den verlängerten Versen scheinen mir auch die übrigen Besonderheiten im metrischen Charakter von Goethes Knittelvers nicht die Annahme eines Vorbildes neben Hans Sachs zu erfordern. Sie erklären sich vielmehr aus der subjektiven Disposition des rhythmischen Gefühls, in der Goethe den Hans Sachsvers aufnahm. Es ist schon weiter oben gezeigt worden, wie das rhythmische Gefühl der nachopitzischen Zeit die vierhebigen Knittelverse in das Schema des vierfüßigen Jambus hineindrängte, das bei einzelnen — z. B. bei Koromandel —

rein durchgeführt wird, bei anderen doch wenigstens als Grundmaß so viel Gewalt hat, daß der Charakter des Hans Sachsverses verwischt wird. Das Mittel, den Hans Sachsvers in seiner Regellosigkeit zu kopieren, ist bei all diesen Dichtern in erster Linie die mehrsilbige Senkung, die dem rhythmischen Gefühl näher lag, weil man an jambisch und anapästisch gemischte Verse — wie auch an trochäisch und daktylisch gemischte — gewöhnt war. Aber das Bedürfnis nach Gleichförmigkeit des Tonfalls im Verse widerstrebte der einsilbigen Taktfüllung so sehr, daß daran die Versuche, Hans Sachs zu kopieren, je länger, je mehr scheiterten.

Auch Goethe ist mit seinem rhythmischen Auffassungsvermögen ein Kind des 18. Jahrhunderts. Nicht nur insofern die Tradition ihm, ehe er Hans Sachs kennen lernte, einen Knittelvers übermittelte, der nicht mehr der Hans Sachsvers war — das scheint mir in diesem Fall von geringerem Belang —, sondern insofern auch er die Skansion des Jambentritts so im Gefühl hatte, daß sie sich ihm auch im Knittelvers immer wieder aufdrängte. Beginnt er unter dem frischen Eindruck des Hans Sachs Knittelverse nachzuschaffen, so stellt sich allmählich der jambische Tonfall wieder ein und überwindet den Hans Sachsrhythmus. So mußte es aus psychologischen Gründen jedem Dichter nach Opitz gehen, der von Hans Sachs oder irgendeinem gleichwertig volkstümlichen Dichter ausging, und so erklärt sich die Übereinstimmung zwischen Goethe und Gryphius. Bei Goethe kann man den Vorgang geradezu beobachten. Untersucht man einmal den Pater Brey, der sich als einheitliches Knittelversspiel am besten für solche Beobachtungen eignet, daraufhin, wie sich die regelmäßig jambisch gebauten Verse auf das ganze Stück verteilen, so ergibt sich, daß sie in charakteristischer Weise gegen das Ende hin zunehmen. Im ersten Drittel der Dichtung finden sich unter 111 Versen nur 22 regelrecht jambische, im zweiten Drittel 44, im dritten 54. Der Dichter ist während des Schaffens, ihm selbst unbewußt, gleichsam mechanisch, mehr in den Jambentonfall zurückgekommen.

Wie nun Goethes rhythmischer Sinn nach Maßgabe seiner Schulung an der zeitgenössischen Dichtung auf Grund des Hans-Sachsischen Vorbildes seine Knittelverse gestaltete, das zeigt für den Satyros folgende Aufstellung:[1])

---

1) Es ist dabei nur das zusammenhängende Knittelversstück des Satyros, d. h. von Vers 1—241 gerechnet. Den Angaben über Hans Sachs liegt eine Untersuchung des „Faßnacht spiel" vom Tyrann Dionisius zugrunde.

	Satyros		Hans Sachs	
1. Regelmäßige jambische 8- und 9-Silbler:				
8-Silbler	47 %	52 %	32½ %	43 %
9-Silbler	5 %		10½ %	
2. Regelmäßige jambische Verse mit einer mehrsilbigen Senkung	20 %		—	
3. Verse mit einer fehlenden und einer mehrsilbigen Senkung:				
a) Die Senkung fehlt im Auftakt	17½ %	22 %	32 %	55 %
b) Die Senkung fehlt im Versinnern (einsilbige Taktfüllung)	4½ %		23 %	
4. Verse mit fehlender Senkung im Auftakt und zwei mehrsilbigen Senkungen	6 %		—	
5. Zwei fehlende Senkungen und zwei mehrsilbige Senkungen[1])	—	—	2 %	

* * *

Es bleibt nun noch der Einfluß des Hans Sachs auf die Technik des Satyrosdramas zu betrachten. Er ist in wenigen Worten zu kennzeichnen. Goethe lehnt sich vor allem in der Verwendung und in der Komposition des Monologs an das Fastnachtsspiel an. Jeder der drei schwankmäßigen „Akte" wird mit einem Monolog eingeleitet. Wie bei Hans Sachs, so rechnet auch bei Goethe dieser Monolog in naiver Weise mit dem Publikum, das über die redende Person, ihren Charakter, ihre Anschauungen, ihre für das Stück wichtigen Erlebnisse, Zustände und Absichten unterrichtet werden soll. Im Einsiedlermonolog wird das auch ganz Hans-Sachsmäßig durch eine Apostrophe des Publikums deutlich gemacht. Und wie Hans Sachs, so macht hier auch Goethe die Person, die das Stück mit einer lehrhaften Betrachtung eröffnet, zum Verkünder subjektiver Lebensweisheit und Weltbetrachtung. Im übrigen gibt der Monolog erzählend so viel von einer Exposition, als notwendig ist, und das ist im Satyros freilich weniger als meist bei Hans Sachs.

1) Es kommen noch ganz vereinzelte verkürzte Verse oder solche mit einer dreisilbigen Senkung vor.

Der Monolog des Satyros, der mit ironischer Wichtigkeit als „Zweiter Akt" bezeichnet wird, kommentiert — auch in der naiven Weise des Meistersingers — den Zuschauern, was gleichzeitig geschieht. Ganz Hans-Sachsecht ist es, wenn Satyros am Schluß dem Publikum erzählt, was er tun wird:

Seinen Herrgott will ich runterreißen
Und draußen in den Gießbach schmeißen

und wenn er in gleichem Sinn in dem kleinen Monolog, der den dritten Akt eröffnet, erst ankündigt, was geschehen wird:

Ich will dich letzen mit Flöt' und Sang.

Die Primitivität der Hans Sachstechnik prägt sich auch aus in dem Prinzip des „begin with the beginning", nach dem die drei ersten Akte komponiert sind. Die Personen treten auf, um vor dem Publikum zu agieren; alles, was sie zu sagen oder zu tun haben, geschieht von Anfang bis zu Ende vor seinen Augen, das Publikum wird nicht erst zum Zeugen zugelassen, wenn irgendeine Handlung schon eingeleitet, ein Gespräch schon im Fluß ist. Nur der vierte Akt, in dem aber die primitive Technik des Hans Sachs auch in anderer Hinsicht schon längst nicht mehr zureichend war, führt gleich mitten hinein in die Situation, und der Anfang des Weltschöpfungsgesanges wirkt als Fortsetzung von etwas Vorausgegangenem:

Und bereitet zu dem tiefen Gang
Aller Erkenntniß, horchet meinem Gesang.

Die Technik des Hans Sachs wäre schließlich vielleicht auch heranzuziehen zur Erklärung der Szenenschlüsse. Ganz im Gegensatz zur klassischen Regel, die Neumeister auch auf die deutsche Oper übertrug, endet im Satyros jeder „Akt", oder besser doch jeder Auftritt, mit der Scène vide. Auch die Volksszenen des dritten und vierten Akts schließen damit, daß die ganze Versammlung von der Szene weggeführt wird. Das entspricht nun aber den Aktschlüssen des Hans Sachs, und es ist anzunehmen, daß Goethe, der den Namen „Akt" für die kurzen Szenen seines Satyros von Hans Sachs übernahm, auch hier eine Merkwürdigkeit seines Vorbildes nachahmte, die allerdings bei Goethe technisch gar keine Bedeutung mehr hat, weil er ja in seinem „Drama" Szenenwechsel voraussetzt.

2. Idyllisches und Opernhaftes.

Daß die Schäferdichtung und die mit ihren Motiven gespeiste Oper dem Satyros einige Elemente der Handlung, der äußeren Charakteristik, der Situationen und der Landschaft zugeführt hat, ist schon gezeigt worden. Es ist daraus auch schon hervorgegangen, daß Goethe als Dichter des Satyros zu der zierlichen Galanterie oder dem pompösen Gepränge der mythologischen Kostümdichtung kein inneres Verhältnis hatte. Sie bot ihm ein paar Züge für die Dekoration, ein paar Bilder für die Gruppierung seiner Gestalten — und schließlich Formelemente im alleräußerlichsten, rein technischen Sinn.

Aus dekorativen Zügen und Situationsbildern der Schäferdichtung sind die Umrisse der ersten Szene im dritten Akt geschaffen: der Satyr am Quell im Gebüsch verborgen, die krügetragenden Mägdlein, die, von seinem Gesang gebannt, lauschend stehen bleiben, und als er sich zeigt, entsetzt fliehen wollen, und schließlich die mit der Situation notwendig verbundene erste Anrede, die sie beschwichtigen soll. Und hier erkennen wir den Rokokoschnörkel auch im Stil der Sprache, in ihren Worten und Bildern. Der schwellende Rasen wird zum Thron, in den schattigen Wipfeln schaukeln sich die Zephire als lächelnde Genien, die mit zärtlichem Schmeicheln zum Verweilen, zur lustvollen Ruhe laden, wie bei einer ländlichen Fête galante des Watteau. Und auch in Klang und Rhythmus der wenigen Eingangsverse fühlen wir die Seele Arkadiens, in der Lautmalerei der Verse:

> Und die Lüftelein laden mich all
> Wie lose Buhlen ohne Zahl

und in der Auflösung der jambischen Abgemessenheit in die wiegende Bewegung der Daktylen: Lüftelein laden mich. Aber das ist auch im Satyros ziemlich alles, was den Ton der Idylle aufnimmt. Daneben erinnert etwa nur noch das „Knab" im Munde der Psyche an die obligate Jugendlichkeit der Gestalten, mit denen die Schäferdichtung ihr ewig heiteres Arkadien bevölkerte, und wenn Arsinoe den Satyr „Wunder" nennt, so denkt man an sein Auftreten in der Oper und im Komödiantendrama, wo er immer halb und halb als sehenswürdige Mißgeburt eingeführt und auch als „Wundertier" geradezu bezeichnet wird.

Stärker klingt der Ton der sentimentalen Oper im fünften Akt an und gibt besonders dem Einsiedler diesen etwas larmoyanten Zug,

der gegen die kräftige Frische seines ersten Monologs und seine resolute Behandlung des Satyros so seltsam absticht. Diese letzte Rede des Einsiedlers an das Volk hat etwas typisch Sentimentales. Man fühlt sich geradezu an Situationen erinnert, wie z. B. die des Sander in der „Comédie-Ballet" von Zemire et Azor:

Tu peux disposer de ma vie:
Je ne le plains, ni ne défends
Des jours si peu dignes d'envie.
Je n'ai regret qu'à mes enfants.
— — — — — — — —
Hélas! ce qui me désespère,
C'est de les laisser sans appui . . . etc.

Der wichtigste Einfluß der Oper auf den Satyros liegt auf rein formalem Gebiet. Die Aufhebung der rhythmischen Einheit von der Rousseaupredigt an hat ihr Vorbild in der Oper, und in den Volksszenen wie in dem ganzen letzten Akt werden die Knittelverse fast verdrängt von dem eigentlichen Opernvers, dem Vers irrégulier.

Vs. 242—247.

Habt eures Ursprungs vergessen,
Euch zu Sklaven versessen,
Euch in Häuser gemauert,
Euch in Sitten vertrauert,
Kennt die goldnen Zeiten
Nur aus Mährchen, von weiten
— — — — — — — —

Vs. 249—258.

Da eure Väter neugeboren
Vom Boden aufsprangen,
In Wonnetaumel verloren
Willkommelied sangen,
An mitgeborner Gattin Brust,
Der rings aufkeimenden Natur,
Ohne Neid gen Himmel blickten
Sich zu Göttern entzückten.
Und ihr — wo ist sie hin die Lust
An sich selbst? Siechlinge, verbannet nur!
— — — — — — — — — —

Vs. 260—275.

Selig, wer fühlen kann,
Was sei: Gott sein! Mann!
Seinem Busen vertraut,
Entäußert bis auf die Haut
Sich alles fremden Schmucks,
Und nun ledig des Drucks
Gehäufter Kleinigkeiten, frei

Wie Wolken, fühlt was Leben sei!
Stehn auf seinen Füßen,
Der Erde genießen
Nicht kränklich erwählen,
Mit Bereiten sich quälen;
Der Baum wird zum Zelte,
Zum Teppich das Gras,
Und rohe Kastanien
Ein herrlicher Fraß!

Die Rousseaupredigt rhythmisch zu definieren, hat seine Schwierigkeiten. Hier hat der Einfluß des Knittelverses einerseits, und daneben das Prinzip der freien Rhythmen, wie sie Goethe im Prometheus angewendet hatte, Verse geschaffen, die den Opernvers an Regellosigkeit des Tonfalls weit übertreffen. Das gilt wenigstens von dem mittleren Teil (Vs. 249—258). Im ersten Stück (Vs. 242—248) ist ein bestimmter rhythmischer Tonfall, der sich absolut mit dem Satzton deckt, ja eigentlich durch ihn angegeben worden ist, innegehalten. Mit dem Anlauf eines dreisilbigen Auftakts gelangt man in diesen eiligen und lebhaften Rhythmus hinein:

⏑ ⏑ ⏑ | X́ ⏑ ⏑ | X́ X
⏑ ⏑ | X́ ⏑ ⏑ | X́ X
⏑ ⏑ | X́ ⏑ ⏑ | X́ X usw.

In dem mittleren Teil ist der Reim, der hier wie im Vers libre nicht an dem Reimpaarschema festhält, das einzig bindende bei Versen von ganz freiem, rezitativischem Charakter und einer Spannweite von 6—10 Silben. Und im letzten Stück spielt der Tonfall allmählich in einen in der Oper beliebten Arienrhythmus hinüber. Die Verse:

Was hält euch zurücke
Vom himmlischen Glücke,
Was hält euch davon?

haben die Bewegung mancher lyrischen Partien in bekannten Opern, z. B. in der Semiramis:

Geneigtes Geschicke,
Begleite, beglücke
Den tapferen Held!

mit dem Unterschied, daß die Senkungssilben bei Goethe nicht ganz so leicht sind.

Im Weltschöpfungsgesang herrscht das Knittelversschema immer noch vor, wenn es auch vielfach durchbrochen und verwischt wird;

durchbrochen dadurch, daß die Spannweite der Verse von 5 bis zu 12 Silben reicht, daß wir neben zweihebigen Versen solche mit mehreren mehrsilbigen Senkungen haben; und verwischt dadurch, daß sich allerlei besondere Parallelismen tongebend vordrängen und zugleich eine bestimmte strophische Gliederung andeuten. Die drei Stücke des Weltschöpfungsliedes sind in ihren ersten sechs Versen insofern gleichmäßig gebaut, als sie auf zwei Reimpaare mit stumpfem Ausgang eines mit klingendem folgen lassen, und sie schließen refrainartig, das erste:

Ohne Zerstören, ohne Vermehren

das zweite:

Alldurchdringend, alldurchdrungen

das dritte:

Immer verändert, immer beständig

alle mit dem ersten Vers eines Reimpaars, zu dem dann das Volk den zweiten gibt. Wenn die responsorische Huldigung des Volkes vor dem Satyros von den Freiheiten des Vers irrégulier in ganz opernhafter Weise Gebrauch macht, wird mit dem Auftreten des Einsiedlers der Knittelvers wieder aufgenommen. Doch gibt Goethe in den Worten des Hermes den lebhafteren, befehlenden Ton durch das Übergewicht der zweisilbigen Senkung wieder, womit der Knittelversrhythmus verlassen wird:

Bringt ihn an einen sichern Ort!
Geht, verschließt ihn in meine Wohnung,
— — — — — — — — — —
Er verdient keine Schonung.
Und zu versühnen den himmlischen Geist,
Der uns sich so gnädig und liebreich erweis't,
Wollen wir ihm unsern Tempel weihn
Und mit dem blutigen Opfer erfreun.

Im fünften Akt herrscht der freie Vers, zuweilen mit regelmäßig durchgeführtem jambischem Charakter, wie in den ersten elf Versen, von denen die meisten 5hebig sind. Auch die Reimfolge wird hier beweglicher. Der Dreireim kommt dreimal vor, die Form a b a c b c und die in der Oper besonders beliebte a b b a, neben dem einfachen Wechselreim. Wo die Vierhebungszahl mit gepaarten Reimen zusammentrifft, klingt der Knittelversrhythmus durch, und das geschieht doch immer noch häufig genug, daß Satyros, der nur in Knittelversen spricht, nicht aus dem Rhythmus des Ganzen geradezu herausfällt.

In bezug auf den Rhythmus des „Chorus“ hat Pniower an das Dies irae des Domchors im Faust erinnert, doch sind vierfüßige

Trochäen, wie im Kirchenlied, so auch in feierlichen Chören der Oper gebräuchlich. So wird z. B. Feinds Oper „Octavia" mit einem Huldigungschor eröffnet:

Herrsche glücklich | grosser Kayser |
Triumphire |
Und regiere |
Daß die zwölf-gestirnte Häuser
Führen deine Lorber-Reiser!
Herrsche usw.

Es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß der Aufbau der Volksszenen ganz opernhaft ist. Die Oper wird oft mit einer großen Chorszene eröffnet, aus der sich dann die einzelnen Figuren erst loslösen. Die Art, wie die Rede von den einzelnen Stimmen oder den Personen des Stücks weitergeführt wird, während das Volk refrainartig den gleichen Ausruf wiederholt, ist gleichfalls von der Oper übernommen, und dort ist auch schon die Verteilung der Reime vorgebildet, bei der das Volk, in die Rede des einzelnen einfallend, das Reimpaar abschließt.

---

3. Die Geniesprache im Satyros.

Der Satyros steht in der Geschichte von Goethes Form an ganz besonderer Stelle. In eine Dichtung, die als Pasquinade konzipiert ist, flutet, gleichsam unversehens, eine ganze Fülle wahrer und ursprünglicher eigener Empfindung. Und die Form entfaltet plötzlich auch nach dieser Seite hin eine überraschende Ausdrucksfähigkeit. Der Knittelvers zeigt sein Vermögen, das Ethos der Geniesprache auszusprechen. Satyros ist das Probestück für Faust.

Die Eigenart der Geniesprache wurzelt in der Auffassung der jungen Generation vom Wesen des künstlerischen Schaffens. In einer Zeit, deren geistiges Leben eine gewaltige Wendung zum Subjekt, zum Individuum machte, lernte man auch das Kunstwerk in seinen Beziehungen zum Künstler, als Produkt seiner Seele auffassen. Man lernte vom fertigen Erzeugnis auf die Funktion des Erzeugens schauen und nach dem subjektiven, psychischen Urgrund des Kunstwerks fragen. Und man fand, daß hier die entscheidenden Werte lagen; nicht in der literarischen und ästhetischen Kultur, die man erwirbt, sondern in der elementaren persönlichen Energie, die man einzusetzen hat, in der Größe der Seele selbst, ihrer Fähigkeit zu leiden und sich

zu freuen, ihrer Kraft zur Andacht und zum Lebensrausch. Man bekam ein Gefühl für das Organische in den Beziehungen von Künstler und Kunstwerk, man fühlte, daß die Bedingungen des Gelingens auf einen einzigen Punkt zurückwiesen, daß eben von da aus unbewußt, unwillkürlich, mit der Notwendigkeit natürlichen Wachstums das Kunstwerk gestaltet wurde. Und so lautet die Künstlerfrage:

Wo ist der Urquell der Natur,
Daraus ich schöpfend
Himmel fühl und Leben
In die Fingerspitzen hervor?

und der Künstlerseufzer:

Ach daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle,
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!

Diesem inneren Walten zu lauschen, ihm Raum zu schaffen, das ist der Tempeldienst vor dem eigenen Genius, zu dem der Künstler verpflichtet ist. „Aus inniger einiger, eigner selbständiger Empfindung um sich wirken, ganz und lebendig" — so versuchte der junge Goethe das, worauf es ankam, auszusprechen. „Ganz und lebendig", das sind die Schlagworte der neuen Bewegung.

Dieses Lebendige, Bewegte ist auch das Wirksame, das, was das tote Wort wieder zurückwandelt in Gefühl, Begeisterung, Andacht; die evokatorische, seelenerweckende Wirkung des Kunstwerks beruht darauf, daß die vivida vis animi darin fühlbar ist. Die Dichtung ist keine Vedute der Wirklichkeit, in der es auf Schärfe und Klarheit der Umrisse, auf treue Nachahmung des einzelnen ankäme. Sie hat in allen Lebenszuständen das Bewegliche, Vibrierende, Schaffende und Werdende zu erfassen, das Fluidum, in dem alle Dinge leben, weben und sind. Sie hat zu fühlen und nicht zu messen. Was Herder mit dieser Offenbarung, die er deutlicher empfand, als er sie begrifflich zu formulieren vermochte, der Dichtung gab, ist der Entdeckung des Lichts in der modernen Malerei zu vergleichen. Es bedeutet eine neue Entdeckung der Welt und des Menschen, oder vielmehr der Wechselbeziehungen zwischen beiden als eines unaufhörlichen Austauschs von Eindruck und Reaktion. In diesem Austausch empfindet man das Leben selbst, je überwältigender die Eindrücke, je ungestümer die Reaktion, um so größer und reicher die Seele.

Dieses neue Lebensgefühl, dieses neue künstlerische Interesse am Bewegten, Fließenden, an der Funktion prägt nun auch die Sprache

in neue Formen. Besonders in den das Seelenleben selbst betreffenden Worten vollzieht sich eine Umwertung. Die Worte des Rationalismus genügen nicht mehr, es sind Begriffsworte, die etwas theoretisch Rubrizierendes, abstrakt Umgrenzendes haben. Sie sind abgeschliffen und verblaßt. Und man empfindet, daß sie, Münzen einer zu Grabe getragenen Weltanschauung, das Bild eines entthronten Herrschers führen. Dem Neuen, das sich aussprechen will, werden sie zur Fessel, man muß von ihnen loskommen. Man versucht, den neuen Seiten des seelischen Lebens mit neuen Worten, mit Umschreibungen nahezukommen. Man versucht, in der seelischen Erscheinung das Lebendige, Beschwingende, Spannende zu erkennen, ins Bewußtsein zu heben und mit dem sprachlichen Ausdruck zu fassen. In dieser Richtung liegen alle sprachlichen Neubildungen der Geniezeit.

Das Wort wirken bekommt einen ganz besonders bedeutungsschweren, absoluten Sinn, in der Sprache des jungen Goethe sowohl als in der Herders. Es bezeichnet mehr als heute den Zustand, schränkt sich auf das Subjekt ein und hat noch nicht das Transitive des heutigen Gebrauchs, der mit dem Wort mehr eine Beziehung, als einen Zustand erfaßt. Und in diesem Sinn gehört es sowohl in das künstlerische als in das Lebensprogramm der neuen Generation. Im Satyros bringt uns das Weltschöpfungslied das Wort in dieser Bedeutung entgegen:

In lebend wirkendem Ebengesang.

Im Verbum versucht man die Bewegung, das Aufquellen, Sichsteigern und Hinabsinken auszudrücken. Aus diesem Bedürfnis entstehen die Neubildungen mit „er", an denen Goethes Jugendsprache so reich ist.

Dein Leben, Herz, für wen erglüht's?
Dein Adlerauge was ersieht's?

„Erbeben", die Schmerzen, die sich „ergießen", „wie im Unding das Urding erquoll".

Und die Elemente sich erschlossen
Mit Hunger ineinander ergossen.

Auch andere Zusammensetzungen werden zum gleichen Zweck gebildet: Bangigkeit „ausatmen", Begehrungsschwall „keimt auf", sich zu Göttern „entzücken", — so wie es etwa in Künstlers Morgenlied heißt: „Ich bet hinan."

Noch etwas anderes kommt hinzu. Neben der „Lebendigkeit" und „Wirksamkeit" ist es die „Einigkeit" der Empfindung, deren

sich der Dichter bewußt werden will. Das zweite Programmwort ist „ganz" und „all". Nicht daß man eine seelische Erregung als Schmerz oder Lust, Andacht oder Furcht definieren kann, ist das Wesentliche und Interessante, sondern daß man sie als Lebenserhöhung empfindet. Man strebt im Gegensatz zum Rationalismus dazu, die analysierende Vereinzelung der seelischen Kräfte und Zustände aufzuheben und gleichsam die ganze Summe seiner seelischen Energien auf einmal zu empfinden als eine große, lebensteigernde Macht.

Diese Ablehnung des begrifflich Umgrenzenden in der Darstellung der seelischen Erregung und die Erfassung des Elementaren, Einheitlichen in ihr hat verschiedenartige Ausdrucksmittel gefunden. Der Dichter erfaßt die seelische Erregung nicht mehr nach der Art ihrer Ursache oder in Beziehung auf ihren Gegenstand, als Liebe, Andacht, Bewunderung, Entzücken, sondern er beschreibt die nervöse Seite, die Intensität, die Art, wie sie sich als etwas Lebendiges der inneren Wahrnehmung aufdrängt. So findet die Sprache neue Worte für Gefühlswerte. Im Satyros tritt das z. B. in der Beschreibung des Liebesgefühls hervor:

Es war so ahnungsvoll und schwer,
Dann wieder ängstlich arm und leer;
Es trieb dich oft in Wald hinaus,
Dort Bangigkeit zu athmen aus;
Und wollustvolle Thränen flossen
Und heil'ge Schmerzen sich ergossen
Und um dich Himmel und Erd' verging?

Ebenso schildert ja Gretchen im Faust, was in ihr vorgeht:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer - - - -

Es ist die in anderem Zusammenhang schon berührte Wendung des Interesses zum Subjekt einerseits, und dann das Bestreben, das Gefühl als seelische Funktion zu empfinden, was hier dem sprachlichen Ausdruck die Richtung weist.

Ein anderes Mittel, die Allseitigkeit und umfassende Fülle jedes starken, spannkräftigen Gefühls zu fassen, sind paradoxe Zusammenstellungen: „wollustvolle Tränen", „Wonn und Weh". Gerade in dieser joy of grief[1]), in der Möglichkeit, Schmerz als Wonne, und in der Wonne die Ahnung von Weh als süßeste Würze zu empfinden, liegt das Wesen von Sturm und Drang. Gleichgültig, wie die Erregung

1) Vgl. dazu Minor: Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland. Berlin 1904.

betont ist, sie ist als solche Lebensteigerung. Auch die kühnen Zusammensetzungen „Lebens-Liebens-Freud", „Liebe-Himmels-Wonnewarm" mühen sich um jenen Eindruck von verschmelzender Vielseitigkeit des Gefühls. Und es ist, als ob bei dem „Hinwühlen" des Empfundenen dem ersten Ausdruck neue vollere, ergänzende zuströmen, die dann alle zusammen zur erschöpfenden Wiedergabe des Ganzen in ein Wort gefaßt werden.

Übrigens ist die Zusammensetzung eines der wesentlichen Mittel genialisch-übermütiger Sprachschöpfung, eines der wesentlichen Mittel besonders bei Goethe selbst. Nicht nur in der Umschreibung von Empfindungen und Stimmungen. Man denke an die schönen Bildungen außerhalb des Satyros: Der Sonne Muttergegenwart, Götterselbstgefühl, Fremdlings-Reisetritt und viele andere, und im Satyros „Begehrungsschwall", „Wahntraumbild", „Gewohnheitsposse" usw. Es ist das Gefühl einer souveränen Bemeisterung der Sprache nach eigenem Bedürfnis, das in solchen wilden und kühnen Zusammensetzungen schwelgt.

„Die Gefühle sind ihm zusammengewebt" — sagt Herder von dem unwillkürlich dichtenden Wilden. Die Einigkeit der Empfindung sucht ihren künstlerischen Ausdruck auch, indem sie Worte, die verschiedene seelische Funktionen aussprechen, promiscue gebraucht. Jeder einzelne Name weitet seine Grenzen, er kann, in einer Art symbolischer Verwertung, mehr aussprechen, als, logisch und streng genommen, in ihm liegt. Um ein Beispiel zu geben:

Lichtsmacht durch die Nacht scholl.

Die Intensität wird dadurch gewissermaßen gehoben, daß statt des erwarteten und im Subjekt implicite schon gegebenen Verbums ein anderes eintritt, das eine andere Energie andeutet. Erinnert sei auch an Künstlers Abendlied:

Ach, daß die innere Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle.

Es ist schon darauf hingewiesen,[1]) daß in diesem Gebrauch vielleicht eine direkte Anregung von Herder vorliegen könnte.

In gewisser Hinsicht gehören hierher auch die Stellen, in denen seelische Erregungen durch physische ausgedrückt werden, wobei natürlich im besonderen noch die schon erwähnte Neigung mitspricht, das Seelische von der nervösen Seite her zu erfassen. „Mich schau-

1) S. 83.

dert's," sagt Psyche in der höchsten Erschütterung der Liebesszene, wie Gretchen im Faust: „Mich überläuft's". Der Gesang „dringt ins Blut", und seine Wirkung wird der sinnlichen Gewalt des Weines, der Sonne gleichgesetzt. Auch im Faust klagt Gretchen: „Seine Gegenwart bewegt mir das Blut."[1]) Wie Psyche sich der Übermacht des Eindrucks, den sie erst hilflos abwehrt — „Laßt ab!" — dann vergeblich auszusprechen sucht — „mich schaudert's — Wonn und Weh" — schließlich ohnmächtig hingibt: „O Gott im Himmel! ich vergeh'" — so will auch Gretchen „an seinen Küssen vergehen." Das Körpergefühl der „Wärme" wird oft zur Verdeutlichung jenes seelischen Zustandes gebraucht, den Flaubert mit dem Wort „vibrer de toute son étendue" bezeichnet. Wie es in Pilgers Morgenlied heißt:

Doch mir schweben tausend Bilder
Seliger Erinnerung
Heilig warm ums Herz

und der Felsweihegesang die „warme Jugendfreude" verherrlicht, so im Satyros: „Liebe-Himmels-Wonne-warm".

Die Übermacht des Gefühls auszusprechen, dahin drängt des Künstlers sprachliche Kraft. Darum treten bestimmte Worte — „Machtwörter" würde vielleicht Herder sagen — mit starker Eindringlichkeit, wie Lichter auf einem Gemälde hervor. „Glühend" ist ein solches Wort. „Wie glühend stark umher er schaut" — „Dein Leben, Herz, für wen erglüht's?" Es ist in der Dichtung jener Zeit als Ausdruck intensiver innerer Spannung, Lebendigkeit, Beseelung immer wieder gebraucht.

Glühend webst du
Über deinem Grabe,
Genius!
— — — — — — — — — —
Allgegenwärt'ge Liebe, durchglühest mich
— — — — — — — — — —
Sonn', dir glühenden,
Weiht sich das glühende Herz.
— — — — — — — — — —

Oder im Felsweihegesang:

Sie drücken sich die Hände
Und glühn einander an.

Und in Künstlers Morgenlied:

Und Göttersöhn' auf Wagen hoch
Rachglühend stürmen an.

---

1) Als „trouble du sang" bezeichnet ja auch Rousseau die Verwirrung der Leidenschaft.

Auf das mehrfache Vorkommen des Wortes im Prometheus sei nur hingewiesen.

Ebenso beliebt ist das Wort „Wonne", „wonnlich" zur Bezeichnung jenes Übermaßes von Stimmung, jener äußersten Spannung des Lebensgefühls, die schon fast schmerzhaft wird:[1])

In Wonnetaumel verloren
Willkommelied sangen.

Auch das ist der Geniesprache eigentümlich, daß sie ihre Bilder gern dem Geschlechtsleben entnimmt, nicht um pikant oder frivol zu erscheinen, wie Wieland, der mit seinen Entgleisungen in dies Gebiet immer bewußt der Moral ein Schnippchen schlägt, sondern um aus dem dunklen Untergrund des Lebens jene Naturgewalten zu beschwören, deren elementare Wucht außer allem Zweifel ist. Des Waldbruders innige Naturempfindung vertieft sich in die quellende Erzeugungskraft des Lebens, und die ungeheure Werdegewalt der Weltentstehung wird als eine leidenschaftliche Umarmung der Elemente der Empfindung nahegebracht. In der Liebesempfindung verschwimmt Kreatürliches und Seelisches in eins. Sie vertieft sich zum Weltgefühl: „Natur ist rings so liebebang."

Wo meine Brust hier ruht,
An das Moos mit innigem
Liebesgefühl sich
Atmend drängt —

Mensch und Natur suchen sich, berühren sich in dem gleichen Erleben und Empfinden, sie empfangen voneinander die gleichen Gaben. Die Überzeugung, daß in der Hingabe an das Gefühl die edelste Lebenssteigerung gewonnen wird, kommt in der Verknüpfung des Begriffs „heilig" mit solcher Hingabe zum Ausdruck. „Heilge Schmerzen sich ergossen," heißt es im Satyros bei der Umschreibung des Liebesgefühls, und „heilig warm" schweben die Bilder der Erinnerung dem Pilger ums Herz.

Wie nun das Pathos dieser neuen Lebensstimmung, dieses neuen Glaubens an die schöpferische Größe des Herzens sich mit der Seele des Knittelverses vermählt, das ist schon für die Konzeption des Satyros als psychologische Voraussetzung herangezogen worden. Man empfindet den Reiz des Primitiven aus einem neuen Machtgefühl heraus, das in der Wonne weiter Bewegung zwischen entferntesten Polen des seelischen Lebens schwelgt. Und man tastet sich zurück

1) Vgl. auch Minor a. a. O. S. 103.

zum ungestalteten, einfachsten Gefühl und zum simpelsten Ausdruck dafür, um das Verstandesmäßige, intellektuell Spezialisierte im künstlerischen Bewußtsein und im sprachlichen Ausdruck zu überwinden. Daher im Satyros das Hineinstellen treuherzig einfältiger Worte in pathetisch rollende Sätze:

Vernehmt, wie im Unding
Alles durcheinander ging.

Oder im Liebesgespräch:

Du hast nie gewußt, wo mit hin?

Oder in der stimmungsvollen Einheit der Brunnenszene:

Ich bin doch müd'; 's ist höllisch schwül.

Daß die Sprache speziell der Satyrospredigten in Einzelheiten eine Karikatur Herders ist,[1]) kann ich, wie schon gesagt, nicht zugeben. Es sind keine Worte darin, die nicht ebensosehr Goethisch als Herderisch wären. Von dem „Unding", das in dem Wort „Urding" wohl eine Analogiebildung hat, ist schon die Rede gewesen. Bei „erquoll" ist es kaum notwendig, an Herder zu denken, wenn Goethe das gleiche Wort auch dem Einsiedler in den Mund legt:

Das quillt all von Erzeugungskraft

wenn er selbst in der „Baukunst" sagt: „Lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen", ja das Wort mit dem gleichen Reim in Künstlers Abendlied steht, von manchen anderen Stellen zu schweigen. Das Wort „Ebengesang" als eine Persiflage von Herders deutschtümelnden Übersetzungen: Species durch Anscheine und Akzidentien durch Dazukommenheiten zu erklären, scheint mir ferner zu liegen als der Hinweis auf Goethes Neigung, Harmonie durch „Ebenmas" wiederzugeben in den Auszügen aus dem Phädon. Hier ist wohl auch die Grundlage für die Vorstellung zu suchen, die dem Ausdruck „lebend wirkender Ebengesang" zugrunde liegt. Es heißt da, daß durch die Verbindung entfernter Teile „eine Ordnung oder eine Kraft" entstünde; Harmonie ist die Bedingung von Wirksamkeit und Leben überhaupt. Daß die Elemente des Werdenden als „Kräfte" bezeichnet werden, läßt gleichfalls auf einen gewissen Zusammenhang dieser kosmogonischen Phantasie mit dem Phädon schließen, und wenn der chaotische Zustand so beschrieben wird: „Kraft an Kräften widrig sich stoßend", so fühlt man sich an die Stelle der Shakespearerede

1) Vgl. Matthias a. a. O.

erinnert, an der Goethe von dem „geheimen Punkt“ spricht, „in dem das Eigenthümliche unsres Ich's ... mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst.“

Daß eine Wortkarikatur, die auf ganz bestimmte einzelne Sprachgewohnheiten Herders bezogen ist, im Satyros nicht vorliegt, schließt etwas anderes nicht aus: sowohl bei dem zauberschönen Satyrosliede in der Mittagsstille als bei dem feurigen Schwung der Rousseaupredigt und bei den klangvollen Rhythmen des Weltschöpfungsgesangs ist die mächtige Persönlichkeit des Freundes dem Dichter gegenwärtig. Er versucht, etwas von dem Zauber, unter dem er selbst einst ganz gestanden, in seiner Dichtung lebendig werden zu lassen, und fast unwillkürlich strahlt hier durch die „göttliche Frechheit“ des selbstbewußten, befreiten jungen Künstlers die verehrende Andacht des Jüngers noch einmal hindurch.

* * *

Schlußwort.

Die Analyse hat zu zeigen versucht, wo und in welcher Form das Material zu seinem Werk für den Dichter bereit lag, wie es ihm zugetragen wurde, an welchen Berührungspunkten sich der Trieb zur Gestaltung auslöste und wie er das einzelne zum ganzen zusammenfaßte. Nicht alle Linien dieses Aufrisses waren durch die literarische Tradition unzweifelhaft gegeben. Wo sie konstruiert werden mußten, stellt das Ergebnis naturgemäß häufiger Wahrscheinlichkeiten oder auch nur Möglichkeiten, als Gewißheiten fest. Manche dieser Linien mag durch eine tiefer eindringende Forschung ausgemerzt und durch eine richtigere ersetzt werden. Für mich lag der eigentliche Gewinn dieses Versuchs nicht in der Feststellung einiger noch nicht aufgedeckter Zusammenhänge, sondern in etwas anderem: Ein letztes Ziel aller literarischen Forschung ist es, das Rätsel der genialen künstlerischen Kraft aus der Form, in der es sich im Kunstwerk darstellt, herauszuschälen, durch die Feststellung des von außen gegebenen Materials und der aus dem inneren Erleben fließenden künstlerischen Absichten zur Anschauung des elementar Schöpferischen und seiner Wirkensweise vorzudringen. Indem sie in die Genesis des Kunstwerks eindringt, erhebt die literarische Forschung den ersten gefühlsmäßigen Eindruck künstlerischer Größe, den die Dichtung gibt, zur Deutlichkeit, macht sie das zuerst Unwägbare wägbar. Und bei Goethes

Satyros gibt gerade die Betrachtung dieser Genesis einen ungemein starken Eindruck der künstlerischen Kraft, die hier gestaltend gewirkt hat. Wir sehen die Dichtung, die jetzt in so selbstverständlicher organischer Ganzheit wie in einem genialen Wurf hingestellt erscheint, aus den verschiedenartigsten Motiven zusammenwachsen. Jedes dieser Motive war einer bestimmten literarischen Sphäre fest eingefügt und trug ihr Gepräge in einer Reihe von Zügen, die von seinem Wesen untrennbar schienen: der antike Faun und der Satyr des älteren Schäferdramas, der Satyr der Anakreontik und der Satyr als Rousseauscher Urmenschentypus — der einfältig gutherzige Waldbruder des Hans Sachs und der wissende, mild überlegene Eremit der Renaissance, das sind alles feststehende Typen. Geht man den einzelnen Motiven nach, versucht man sich selbst unter den Zwang der mit ihnen verknüpften, oft durch vielfache Reproduktion fixierten Traditionen zu stellen, so empfindet man erst recht die Souveränität, mit der sie jedes aus seiner Sphäre herausgehoben, von ihrer konventionellen Gebundenheit befreit und zu einer neuen Synthese vereinigt worden sind. Man versteht es erst recht, wie mächtig das Feuer war, das diese Elemente zu verschmelzen vermochte, wie stark das künstlerische Vermögen, das diese einander so fremden Welten zusammenfaßte und einem schöpferischen Gedanken als bildsames Material darbot.

Nachtrag.

Nachdem die ersten Kapitel dieser Arbeit gedruckt waren, erschien im Goethe-Jahrbuch von 1904 eine Notiz von Heinrich Funck: „Herder, das Vorbild des Satyros“ (S. 217). Funck bringt bisher ungedruckte Zeilen Zimmermanns an Lavater, vom 23. Juni 1774 datiert, in denen von einer Farce Goethes gegen Herder und seine Frau die Rede ist, und deutet sie auf den Satyros. Auch der Aufsatz von Julius Goebel „Herder und Goethe“ (S. 156 ff.) dürfte den Inhalt der vorliegenden Ausführungen an einzelnen Punkten ergänzen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Goethes Selbstzeugnisse über seine Stellung zur Religion und zu religiös-kirchlichen Fragen von Geh. Rat D. Dr. Vogel.

Dritte Auflage. Geheftet *M* 3.20, geschmackvoll gebunden *M* 4.—.

Das Buch bietet eine sachlich und zeitlich geordnete Zusammenstellung von Aussprüchen des Dichters über Religion und religiöse Fragen, wie er sie in den verschiedensten Perioden seines Lebens, in gehobenen wie in gedrückten Stimmungen, in feierlichen Kunstformen wie in der zwanglosen Sprache des Verkehrs mit Engvertrauten getan hat. Hier schauen wir ihn, ohne mit fremden Augen sehen zu müssen, ganz wie er war, als großen Kämpfer und harmonischen Gestalter, der immer wieder zu den großen Fragen des Daseins zurückkehrt und über Gott und Welt, über Kämpfen und Wirken des Menschen, über Christus und Christen, über Offenbarung und Kirchengeschichte Worte von bleibender Wahrheit prägt. Der gläubige Christ kann sich an dem Büchlein erbauen, wie nicht minder das „Weltkind". Jedem, der Goethe als den großen Menschen, den ewig werdenden und wachsenden, kennen lernen und seine Weltanschauung verstehen will, dem darf das Büchlein empfohlen werden.

Aus dem Goethejahr.

Goethes Anschauung der Natur die Grundlage seiner sittlichen und ästhetischen Anschauungen, in Entwicklung und Wandlung. Von Oberlehrer Dr. Friedrich Braß. Goethes Wirksamkeit im Sinne der Vertiefung und Fortbildung deutscher Charakterzüge. Von Oberlehrer Dr. Paul Lorentz. Goethe und das klassische Altertum. Von Oberlehrer P. Meyer. [138 S.] gr. 8. geh. 2 Mk. 40 Pf.

Gleich geistvolle Durchdringung des Stoffes, gleich gründliche Kenntnis der Werke des Altmeisters und gleiches Zuhausesein auf dem Gebiete der neuesten Goetheforschung machen die Arbeiten zu kongenialen Leistungen und rechtfertigen ihr Erscheinen in einem Sammelbande und unter *einem* Titel.

Schiller. Von Professor Dr. Theobald Ziegler.

Mit dem Schillerbildnis von Kügelgen. Geheftet *M* 1.—, geschmackvoll geb. *M* 1.25.

Der Verfasser gibt hier einen kurzen, aber völlig erschöpfenden Überblick über das, was Schiller gewesen ist und was wir ihm zu danken haben. Von einer feinsinnigen Analyse seiner Werke ausgehend, führt uns der Verfasser in das Leben des Dichters ein, und indem er uns zeigt, wie dieser und die Werke verankert sind in den Anschauungen seiner Zeit, gewinnen wir den Einblick in deren kulturhistorischen Hintergrund, der auch zum vollen Verständnis des Genies nicht entbehrt werden kann. Eine besondere Zierde des Buches bildet die ihm beigegebene treffliche Reproduktion von Kügelgens Schillerbildnis in Heliogravüre.

Gottfried Keller. Von Prof. Dr. Albert Köster.

Sieben Vorlesungen. Mit einer Reproduktion der Radierung Gottfried Kellers von Stauffer-Bern in Heliogravüre. Geheftet *M* 2.40, geschmackvoll geb. *M* 3.—

„. . . Und er wollte den Dichter nicht sowohl analysieren und kritisieren, sondern schlicht erzählen, wie Keller geworden ist und warum er so und nicht anders hat werden müssen. Das hat er auf engstem Raum meisterhaft getan. Die Meisterschaft liegt aber nicht bloß in der so schweren Beschränkung auf das Wesentliche und in der aus inniger Vertrautheit mit Kellers Werken erworbenen Ruhe und Abgeklärtheit des Urteils, sondern auch in einer künstlerischen Eigenschaft des Buches. Es wirkt, wie Kunstwerke wirken, am meisten durch den Gesamteindruck; in diesem liegt das Gefühl von einer Wesensverwandtschaft des Dichters mit seinem Biographen. Auch äußerlich paßt das Buch zu G. Keller, durch seinen soliden Einband, seinen schönen Druck und seine Billigkeit, die in Anbetracht der beigegebenen Radierung von Stauffer (in Heliogravüre) auffällt." (O. v. Greyerz i. d. Deutsch. Litztg. 1900.)

Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Von Prof. Dr. Schwartz in Göttingen.

Fünf Vorträge: 1. Hesiod und Pindar. 2. Thukydides und Euripides. 3. Sokrates und Plato. 4. Polybios und Poseidonios. 5. Cicero. Geh. *M* 2 —, geb. *M* 2.60.

„Das Büchlein will nach der Vorrede nicht für Fachgenossen bestimmt sein. Gewiß ist vor allem zu wünschen, daß der weitere Kreis, an den es sich wendet, die reiche Belehrung suche, die er hier finden kann; aber ich wüßte nicht, wer ein solches Buch zu genießen befähigter wäre als der Fachgenosse. . . . Die Götter haben dem Verfasser gegeben, ein *συνφελὸν μέλι* zu produzieren, wie dem Kallimachos; das schmeckt vielen nicht, weil sie an die geschmacklose Süßigkeit des gemeinen Honigs gewohnt sind. Aber so liefern ihn die Bienen, die wirklich an den hellenischen Würzkräutern genährt sind. Und vielen, denen der klassizistische Zuckerkand zuwider ist, wird eben dadurch das echte Hellenentum wieder genießbar werden."
(Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff.)